# नवभारत



दिवाळी १९९४

अनुक्रमणिका

मराठीचा विकास : महाराष्ट्राचा विकास

राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे संगणकीकृत

अनुक्रमणिका

मराठीचा विकास: महाराष्ट्राचा विकास
नोंदणी क्रं. एफ.१६०९४(मुंबई)

सत्यमेव जयते
महाराष्ट्र शासन
मराठी भाषा विभाग
**राज्य मराठी विकास संस्था**
**एल्फिन्स्टन तांत्रिक विद्यालय, ३, महापालिका मार्ग,**
**धोबीतलाव, मुंबई – ४००००१ दूरध्वनी : (०२२) २२६३१३२५ / २२६५३९६६**
संकेतस्थळ https://rmvs.marathi.gov.in इ-पत्ता rmvs_mumbai@yahoo.com

स्वातंत्र्याचा अमृत महोत्सव

# निवेदन

राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई ही महाराष्ट्र शासनाने स्थापन केलेली स्वायत्त संस्था आहे. मराठी भाषा विभागाच्या पत्राप्रमाणे (संदर्भ क्र. मसंस २०१६/प्र.क्र.११५/२०१६/भाषा-२, दि. ३ जानेवारी, २०१७) राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे '**महाराष्ट्रातील मराठी संशोधन मंडळ/ संस्थांना अर्थसाहाय्य योजना**' कार्यान्वित करण्यात आली असून या योजनेअंतर्गत महाराष्ट्रातील मराठी भाषा, साहित्य व संस्कृती वृद्धिंगत होण्यासाठी काम करणाऱ्या महाराष्ट्रातील मान्यताप्राप्त मंडळ/ संस्थांना अर्थसाहाय्य करण्यात येते.

सदर प्रकल्पांतर्गत प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांना राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे नवभारत मासिकांचे ऑक्टोबर १९४७ ते सप्टेंबर २०१७ पर्यंतच्या अंकांचे संगणकीकरण करून ते सार्वजनिकरीत्या आणि विनामूल्य उपलब्ध करून देण्यासाठी अर्थसाहाय्य करण्यात आले होते. याअंतर्गत सदर अंकांचे संगणकीकरण करण्यात आले असून **प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांनी हे अंक जतन केलेले असल्यामुळेच आपल्याला संगणकीय स्वरूपात उपलब्ध होत आहेत.**

या अंकांच्या पीडीएफ प्रती आपण विनामूल्य उतरवून घेऊ शकता. असे करताना खालील सूचना लक्षात घेऊन त्यांचे पालन करावे.

१. सदर ग्रंथांच्या पीडीएफ प्रती या वैयक्तिक वापरासाठी विनामूल्य उतरवून घेता येतील तसेच इतरांनाही विनामूल्य देता येतील. पण कोणत्याही कारणासाठी त्याचा व्यावसायिक वापर करता येणार नाही.
२. सदर ग्रंथांचे दुवे इतरांना देताना त्यासाठी कोणतीही रक्कम आकारता येणार नाही.
३. पीडीएफ प्रतींवर असलेली राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई व प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांची मुद्रा आपणास काढता येणार नाही.
४. आपल्या अभ्यासासाठी, संशोधनासाठी या सामग्रीचा उपयोग करताना आपण योग्य तो श्रेयनिर्देश केला पाहिजे.

वरील अटींचा भंग झालेला आढळल्यास कायदेशीर कारवाई करण्यात येईल.

**स्पष्टीकरण : सदर सामग्री ही केवळ ऐतिहासिक दस्तऐवज म्हणून उपलब्ध करण्यात आली असून या सामग्रीतून व्यक्त होणारी मते, विचारसरणी इ. त्या त्या लेखक, संपादक इ. कर्त्यांची आहे. त्यांपैकी कोणतेही मत, विचारसरणी इ. यांचा पुरस्कार महाराष्ट्र शासन, मराठी भाषा विभाग, राज्य मराठी विकास संस्था व प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांपैकी कुणीही करत नसून त्या त्या मताचे वा विचारसरणीचे दायित्व उपरोक्त विभागांवर असणार नाही.**

अनुक्रमणिका

प्राज्ञपाठशाळा मंडळ, वाई संचालित मासिक

# नवभारत

## दिवाळी विशेषांक १९९४

वर्ष ४६ । अंक १-२-३ । ऑक्टो.-नोव्हें.-डिसें. ९४.
आश्विन-कार्तिक-कार्तिक अग्रहायण पौष, शके १९१६.
किंमत ३० रुपये.



---



---

**संपादकीय पत्रव्यवहारः**
मे.पुं. रेगे
संपादक, 'नवभारत' मासिक,
द्वाराः प्राज्ञपाठशाळा मंडळ,
वाई - ४१२ ८०३ (जि. सातारा).

---

**व्यवस्थापकीय पत्रव्यवहारः**
श्री.ग. दीक्षित
व्यवस्थापक, 'नवभारत' मासिक,
द्वाराः दी प्राज्ञ प्रेस, वाई - ४१२ ८०३ (जि. सातारा)

---

मुखपृष्ठावरील चित्रः
'सनफ्लॉवर्स' (१८८८) – व्हिन्सेंट व्हान गॉख.

---



अनुक्रमणिका

# नवभारत

ऑक्टोबर-नोव्हेंबर-डिसेंबर १९९४

## अ नु क्र म



अनुक्रमणिका

## लेखक-परिचय

- **म.द. हातकणंगलेकर** – प्रसिद्ध समीक्षक, निवृत्त प्राध्यापक, विलिंग्डन महाविद्यालय, सांगली;
  निवासः 'निर्वेद', कूपवाड रस्ता, विश्रामबाग, सांगली - ४१६ ४१५.
- **रा.ग. जाधव** – प्रसिद्ध समीक्षक, माजी प्राध्यापक, सेवानिवृत्त प्रभारी विभाग संपादक, मराठी विश्वकोश, वाई;
  निवासः पुणे
- **वसंत पळशीकर** – लेखक व विचारवंत, सामाजिक कार्यकर्ते, माजी संपादक, 'समाज प्रबोधन पत्रिका', पुणे;
  निवासः जोशी वाडा, १५० गंगापुरी, वाई - ४१२ ८०३.
- **रमेश वामन धोंगडे** – भाषातज्ज्ञ व समीक्षक, प्रपाठक, भाषाविज्ञान विभाग, डेक्कन कॉलेज, पुणे;
  निवासः झाला फ्लॅट्स, इमारत-१, कर्वे रस्ता, कोथरूड, पुणे - ४११ ०२९.
- **विजया राजाध्यक्ष** – प्रसिद्ध कथालेखिका व समीक्षिका, निवृत्त प्राध्यापिका, एस्.एन्.डी.टी. महिला विद्यापीठ, मुंबई;
  निवासः २ 'अभंग', साहित्य सहवास, वांद्रे (पूर्व) मुंबई - ४०० ०५१.
- **अरुणा ढेरे** – कवयित्री व प्राध्यापिका; निवासः १० 'अभिराम', तुळशीबागवाले कॉलनी, पुणे - ४११ ००९.
- **पंडित टापरे** – प्रपाठक, मराठी विभाग, किसन वीर महाविद्यालय, वाई; निवासः प्राध्यापक कॉलनी, वाई - ४१२ ८०३.
- **म.अ. मेहेंदळे** – माजी प्राध्यापक, संस्कृत विभाग व माजी सहयोगी प्रमुख संपादक, संस्कृत कोशविभाग, डेक्कन कॉलेज अँड पोस्ट ग्रॅज्यूएट रिसर्च इन्स्टिट्यूट, पुणे; संपादक, महाभारताचा सांस्कृतिक कोश, भांडारकर प्राच्यविज्ञान संशोधनमंदिर, पुणे; निवासः बी ४ प्रबोधन हाउसिंग सोसायटी, ६१ ए/९-१०, कर्वे रोड, पुणे ४११ ००४.
- **एस.डी. इनामदार** – कथाकार व विश्वकोशात विविध ललित कला, साहित्य आदी विषयांचे संपादक;
  निवासः 'आलोक', २४१० क सोनगीरवाडी, वाई - ४१२ ८०३.
- **विजय दिक्षित** – व्यावसायिक वास्तुविशारद, लेखक, चित्रपटसमीक्षक व छायाचित्रकार;
  निवासः 'कलाश्री', सावरकरनगर, गंगापूर रोड, नाशिक - ४२२ ००५.
- **अ.ना. ठाकूर** – विभाग संपादक, विज्ञान व तंत्रविद्या कक्षा, मराठी विश्वकोश कार्यालय, वाई;
  निवासः ४५, गंगापुरी, वाई - ४१२ ८०३.
- **अशोक दा. रानडे** – संगीताचार्य, संगीतज्ञ व लेखक, माजी संचालक, मुंबई विद्यापीठ, संगीत केंद्र, मुंबई, माजी साहाय्यक संचालक, नॅशनल सेंटर फॉर द परफॉर्मिंग आर्टस, मुंबई;
  निवासः ७ ज्ञानदेवी, साहित्य सहवास, वांद्रे (पूर्व), मुंबई - ४०० ०५१.
- **वसंत केशव पाटील** – कवी व कथाकार, प्राध्यापक, स.गा.म. महाविद्यालय, कराड;
  निवासः ४/९ भूपेश अपार्टमेंटस, विद्यानगर, कराड - ४१५ ११०.
- **चंद्रकांत बांदिवडेकर** – समीक्षक, सेवानिवृत्त प्राध्यापक व प्रमुख, हिंदी विभाग, मुंबई विद्यापीठ, मुंबई;
  निवासः ७ शाकुंतल, साहित्य सहवास, वांद्रे (पूर्व), मुंबई - ४०० ०५१.
- **सुधीर देवरे** – कवी व लेखक; टेलिफोन एक्स्चेंज, सटाणा, जि. नाशिक - ४२३ ३०१.

# संपादकीय

*नवभारत*चा १९९४ चा हा दिवाळी अंक आपल्या हाती देताना आम्हास आनंद होत आहे. आर्थिक अडचणींमुळे *नवभारत*चे प्रकाशन अलीकडे अनियमित झाले आहे. या अडचणीतून बाहेर पडण्याचा आटोकाट प्रयत्न आम्ही करीत आहोत. तरीही हा अंक आपल्या हाती देण्यात जो विलंब झाला आहे, त्यावद्दल मनःपूर्वक दिलगिरी व्यक्त करतो.

*नवभारत*च्या दिवाळी अंकाच्या आजवरच्या प्रथेनुसार ह्या अंकात ललितकला, साहित्य व साहित्य-समीक्षा या विषयांना प्राधान्य देण्यात आलेले आहे आणि या क्षेत्रांतील तज्ञ, व्यासंगी आणि नामवंत लेखकांनी लिहिलेले लेख यात अंतर्भूत केले आहेत. *नवभारत*च्या रसिक, चोखंदळ व जाणकार वाचकांना ते आवडतील असा विश्वास वाटतो.

नामवंत ज्येष्ठ समीक्षक प्रा. म.द. हातकणंगलेकर ह्यांनी गेल्या पंचवीस वर्षांतील मराठी साहित्याचा धावता सर्वांगीण, चिकित्सक आढावा घेऊन या कालखंडाचा समग्र व योग्य परिप्रेक्ष्य वाचकांसमोर उभा केला आहे. या कालखंडातील सर्व साहित्यप्रकारांतील प्रमुख साहित्यिक, त्यांचे वाङ्मयीन कर्तृत्व, त्यातील यशापयश, श्रेयस वा असमाधान यांची त्यांनी केलेली साक्षेपी नोंद वाचकांपुढे या कालखंडाचे नेटके, समग्र चित्र उभे करून त्यांना अंतर्मुख बनविते. प्रा.गो.म. कुलकर्णी ह्यांचा 'गांधीवाद आणि आधुनिक मराठी साहित्य' हा लेख आम्ही *नवभारत*च्या मे १९९० च्या अंकात प्रसिद्ध केला होता. त्या लेखातील काही मुद्यांसंबंधी श्री. वसंत पळशीकर यांनी केलेले मुक्त चिंतन 'गांधीयुग आणि मराठी साहित्य' हे मराठी साहित्य-समीक्षेच्या संदर्भात मोलाचे ठरावे.

'साहित्याचे परिस्थितिविज्ञान' हा प्रा. रा.ग. जाधव ह्यांचा दीर्घ लेख ह्या अंकात आम्ही प्रसिद्ध केला आहे. प्रत्यक्ष मानवी वर्तनाला व अनुभवाला अर्थपूर्ण करून त्यांची संगती लावणारे, त्यांची नैसर्गिक व्यवस्था व यंत्रणा स्पष्ट करणारे जे परिप्रेक्ष्य वैज्ञानिक संकल्पनांद्वारे प्राप्त होते, ह्याचा उपयोग विज्ञानेतर क्षेत्रात करण्याची गरज प्रतिपादून साहित्याच्या परिस्थितिविज्ञानाची – इकॉलॉजीची – मांडणी त्यांनी केली आहे. 'रीतिसिद्धांत आणि त्याचे उपयोजन' हा डॉ. रमेश वा. धोंगडे ह्यांचा लेखही त्यांनी आजवर *नवभारत*साठी लिहिलेल्या लेखांप्रमाणेच त्यांच्या चिकित्सक समीक्षा दृष्टीचा प्रत्यय देतो. डॉ. पंडित टापरे ह्यांनी 'कादंबरी व बखर वाङ्मय' ह्या दोन कथनात्मक साहित्यप्रकारांतील साम्यभेदाची चर्चा आपल्या लेखात केली आहे.

डॉ. अरुणा ढेरे ह्यांनी श्रीकृष्णाच्या मुरलीशी संबंधित अशा काही कथांचा परामर्श घेऊन त्यांमागील कठोर सामाजिक वास्तवाचे विवेचन 'मुरलीचरित्रः शोध आणि बोध' ह्या आपल्या लेखात केले आहे. डॉ.म.अ. मेहेंदळे ह्यांनी *महाभारत*तील काही प्रसंगांचा चिकित्सक परामर्श घेऊन त्यांच्या संबंधीची आपली स्वतंत्र मते *नवभारत*च्या काही लेखांतून मांडली आहेत. *नवभारत*च्या या दिवाळी अंकातील 'मुक्तकेशी द्रौपदी' हा त्यांचा लेख त्यांनी आल्फ हिल्डेबाइट्ल ह्यांनी लिहिलेल्या 'द्रौपदीज् हेअर' ह्या लेखावरील प्रतिक्रिया म्हणून लिहिली आहे. दुःशासनाने द्रौपदीला सभेत आणली तेव्हा ती मुक्तकेशीच होती आणि तशाच अवस्थेत दुर्योधन ठार होईपर्यंत ती राहिली, ह्या हिल्टेबाइट्ल यांच्या प्रतिपादनाचे डॉ. मेहेंदळे यांनी आपल्या लेखात खंडन केले आहे.

'कलास्वाद आणि मानसिक आरोग्य' व 'हास्य आणि स्वास्थ्य' हे दोन लेख म्हणजे आशयदृष्ट्या एकाच नाण्याच्या दोन बाजू होत. मनाचे आरोग्य टिकविण्यासाठी उच्च दर्जाची कलाभिरुची जोपासणे व ललित कलांचा चोखंदळ रसिकतेने आस्वाद घेणे हे कसे अनिवार्य आहे हे श्री. विजय दिक्षित यांनी आपल्या लेखात दाखवून दिले आहे, तर श्री. अ.ना. ठाकूर यांनी आपल्या लेखात शारीरिक स्वास्थ्य व आरोग्य जोपासण्यासाठी हास्यविनोदाची असलेली गरज शास्त्रीय मीमांसेसह स्पष्ट केली आहे. पोर्तुगाल आणि भारत ह्यांच्यातील परस्पर प्रभाव प्रयोगकलांच्या संदर्भात कसा दिसून येतो ह्याचे विवेचन डॉ. अशोक दा. रानडे ह्यांनी संगीत आणि रंगभूमी ह्या दोन क्षेत्रांतील काही घटिते निदर्शनास आणून केले आहे.

व्हान गॉख ह्या जगद्विख्यात डच चित्रकाराच्या दुर्दैवी व करुण जीवनकहाणीवरोवरच, त्याच्या प्रत्यक्ष जगण्याचे व कलानिर्मितीचे अन्योन्य संबंध श्री.एस्.डी. इनामदार ह्यांनी आपल्या लेखात तपासून पाहिले आहेत, तसेच गॉखच्या चित्रनिर्मितीच्या गाभ्याशी असलेल्या सौंदर्यस्थळांचा वेध घेऊन काही प्रमुख चित्रांचे रसग्रहणात्मक परिचयही त्यांनी दिले आहेत. 'अनवाणी' हे श्री. ज्ञानेश्वर

नाडकर्णी ह्यांनी लिहिलेले, आंतरराष्ट्रीय कीर्तीचा भारतीय चित्रकार एम्.एफ्. हुसेन ह्याचे चरित्र. श्री. सुधीर देवरे ह्यांनी त्याचे परखड वस्तुनिष्ठ परीक्षण करून चरित्राच्या 'कलात्मक' अंगाविषयीच्या अपयशाबद्दल आपले असमाधान नमूद केले आहे.

आपल्याला येणारी स्नेह्यांची, मित्रमंडळींची भावपूर्ण पत्रे ही जणू 'मंत्रपुष्पे'च असतात. ती प्रत्यक्षात नष्ट झाली, तरी मनात स्मृतिरूपाने कायमचीच उरतात. प्रख्यात लेखिका डॉ. विजया राजाध्यक्ष ह्यांनी आपल्या ललित निबंधात काही साहित्यिक-स्नेह्यांची अशी आर्त, उत्कट 'मंत्रपुष्पे' वाचकांसमोर ठेवली आहेत. ती हृद्य, संवादी तर आहेतच; पण त्यांतला व्याकुळ वियोगभाव मनाला हुरहुर लावणारा आहे.

तकळी शिवशंकर पिळ्ळा ह्या श्रेष्ठ मल्याळम् साहित्यिकाच्या 'कयर' ह्या बृहत्काय, कलात्मक कादंबरीचा सुधांशू चतुर्वेदी यांनी 'रस्सी' या नावाने हिंदी अनुवाद केला आहे. हिंदीचे ज्येष्ठ प्राध्यापक व समीक्षक डॉ. चंद्रकांत बांदिवडेकर ह्यांनी *नवभारत*च्या वाचकांसाठी या कादंबरीचा समीक्षात्मक परिचय करून दिला आहे. तो वाचकांना उद्‌बोधक वाटेल व कादंबरी वाचण्यास प्रवृत्त करेल असा विश्वास वाटतो. *नवभारत*च्या दिवाळी अंकातून काही अनुवादित साहित्य देण्याच्या आजवरच्या प्रथेनुसार या अंकातही एक अनुवादित कथा आम्ही दिली आहे. रोमँटिक, स्वप्नाळू कविकल्पना व प्रत्यक्ष रोजच्या जगण्यातले कठोर, विदारक वास्तव यांतले महदंतर भीमसेन त्यागी ह्यांनी त्यांच्या मूळ हिंदी कथेत, नर्म उपरोध व मिस्किल शैली ह्यांच्या आधारे दाखवून दिले आहे. ह्या कथेचा वसंत केशव पाटील ह्यांनी केलेला 'कविप्रिया' हा भावानुवादही वाचनीय आहे.

१९९५ हे नवे वर्ष *नवभारत*च्या लेखक-वाचकांना, वर्गणीदार, जाहिरातदार, हितचिंतक ह्या सर्वांना सुखसमृद्धीचे जावो, ही हार्दिक शुभेच्छा!

# गेल्या पाव शतकात मराठी साहित्यात काय घडले?

म.द. हातकणंगलेकर

कोणत्याही भाषेतील साहित्याचा आढावा घेताना केवळ विवेचनाच्या सोयीसाठी काही कालखंड अलग करावे लागतात. दीर्घ कालखंडातील साहित्यप्रवाह नजरेसमोर आणला, तर काही उपकालखंडांना अन्वर्थक नावे देता येतात. राजकीय कालखंडांची अगर साहित्यप्रवाहाला वळण देणाऱ्या श्रेष्ठ सारस्वतांची नावे देण्याची प्रथाही आहे. प्राचीन, अर्वाचीन, आधुनिक असे विभाजन तर आपण करतोच. संतवाङ्मयाचा काळ, पंत वाङ्मयाचा काळ, अव्वल इंग्रजीतले वाङ्मय असे टप्पेही पाहाण्यात येतात. केशवसुतांचा, फडके-खांडेकरांचा, मर्ढेकरांचा कालखंड असेही मानता येते. प्रत्येक टप्प्यावर साहित्यप्रवाहात महत्त्वाचे बदल घडून येतातच असे नाही. काही टप्पे इतर क्षेत्रातल्या महत्त्वाच्या घडामोडीचे निदर्शक असतात. त्यामुळे मराठी साहित्यात स्वातंत्र्योत्तर काळ हा एक अर्थपूर्ण टप्पा मानता येतो. स्वातंत्र्यप्राप्तीचा परिणाम क्रमाक्रमाने साहित्यावर दिसू लागला. ते सर्वार्थाने निराळे झाले असे नव्हे. परकीय राज्यसत्तेखाली जे प्रभाव मराठी साहित्यावर अपरिहार्यपणे पडले आणि एका दृष्टीने प्राचीन परंपरा खंडित झाली – ज्याला आक्रमकपणे वसाहतवादी साहित्य म्हटले जाते – त्या साहित्यप्रकारांनी आणि साहित्यिक मानदंडांनी मराठीभोवती वेढा टाकला आणि वेगवेगळी दडपणे निर्माण केली, त्यातून मोकळे होण्याची प्रक्रिया स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतर सुरू झाली. नवे साहित्यप्रवाह उगम पावले आणि त्यांचे सामर्थ्य प्रस्थापित झाले. बहुजनसमाजातील निरनिराळ्या गटांना आत्मभान मिळाले. भारतीय समाजाच्या सांस्कृतिक जडणघडणीत आणि संचितात आपलाही महत्त्वाचा वाटा आहे याची खात्री पटली. याचा अर्थ स्वातंत्र्यपूर्व काळातले सारे प्रवाह नष्ट झाले असे नव्हे; पण त्यांचा मुकाबला करणारे नवे प्रवाह बळ घेऊन उभे राहिले. पूर्वसंचिताचा नव्या दृष्टिकोनातून अभ्यास सुरू झाला. लोकसाहित्य, लोककला, ग्रामव्यवस्था यांच्याबद्दलच्या अभ्यासपूर्ण लेखनाला बहर येऊ लागला. दलित, ग्रामीण, जनसाहित्याचे वारे वाहू लागले. राष्ट्रीय, राज्य स्तरावरच्या साहित्यसंस्था कार्यान्वित झाल्या, राष्ट्रीय पुरस्कार व सन्मान देण्यात येऊ लागले. साहित्यिक मंडळी लाखालाखाचे धनी होऊ लागली. खाजगी न्यासांनी या कामात पुढाकार घेण्यास सुरुवात केली. भारतीय साहित्यिकांचे जथे आंतरराष्ट्रीय मेळाव्यात भाग घेऊ लागले, सांस्कृतिक मंडळातून निरनिराळ्या देशांना भेटी देऊ लागले, तिथल्या साहित्यिक पारितोषिकांचे मानकरी ठरू लागले. एकूण स्वातंत्र्योत्तर काळातील मराठी साहित्य जगाच्या नकाशावर जाऊन बसले. अनेक मराठी पुस्तकांचे अनुवाद केवळ इंग्रजीतच नव्हे, तर अन्य युरोपियन भाषांतून, रशियन, फ्रेंच, जर्मन यांतून होऊ लागले. दलित साहित्यातील ठळक पुस्तके फ्रेंच भाषेत उपलब्ध होऊ लागली. हा सर्व परिणाम स्वातंत्र्यप्राप्तीचा आहे असे निःसंशयपणे म्हणता येते. दुसरी एक गोष्ट ध्यानात घ्यावी लागते ती अशी की, आपल्या बहुस्तरीय समाजात एकाचवेळी अनेक शतकांतील समाज खंडित स्वरूपात एकत्र नांदतात. या त्रुटित स्वरूपाचे प्रतिबिंब आजच्या तुलनेने मुक्त व आत्मभान जागे झालेल्या साहित्य व्यवहारात पडणे अपरिहार्य आहे. या साहित्यासंबंधी एकसंध, निरपवाद विधान करणे इष्ट नसते. त्यांत विसंगती आढळणारच. तिलाच आपण आजपर्यंत समजूतदारपणे विविधतेचे नटणे म्हणत आलो आहोत.

स्वातंत्र्योत्तर काळातील आपल्या राजकीय, आर्थिक, सामाजिक म्हणून सांस्कृतिक जीवनाचे चित्र कमालीचे संमिश्र असले तरी, एक निष्कर्ष वादातीत म्हटला पाहिजे. तो म्हणजे समाजात अनेक शतके बंद असलेले दरवाजे आज उघडे झाले आहेत आणि जीवनचित्रणाचे नवे धाडसी प्रवाह त्यांतून साहित्यात अवतरले आहेत. कोणतीही मुक्तता स्वागतार्हच असते. ती स्वैर होत नाही, असे नाही; पण तिच्यामुळे जीवनाचे एक अपरिचित रूप आपल्या दृष्टीस पडते. आपल्या साहित्यात स्वातंत्र्योत्तर काळात या प्रकारची उलथापालथ चालू आहे. त्यातील काही प्रवृत्तींचा, प्रवाहांचा, अभिव्यक्तिवैशिष्ट्यांचा वेध घेणे इष्ट ठरेल.

या कालखंडातील मराठी साहित्य अधिक थेटपणाने जीवनसन्मुख होत आहे. मर्यादित शिष्टसंमत परिघातून, अलंकृत भाषाशैलीतून, साहित्यिक निकषांतून आणि संकेतव्यूहातून ते बाहेर पडत आहे. त्याच्या प्रेरणा वास्तवदर्शनाच्या आणि सत्यान्वेषणाच्या बनत आहेत याची प्रचीती सर्व साहित्यप्रकारांतून येत आहे. मराठी साहित्याचे विषय, शैली, जीवनदर्शन, तत्त्वज्ञान हे किती मर्यादित व सांकेतिक झाले आहे याची जाणीव आणि

अनुक्रमणिका

त्याचा जोरदार, रांगडा निषेध करणारी एक छोटी चळवळ १९५० च्या सुमारास सुरू झाली. ती अनियतकालिकांची चळवळ होती. ती दहा वर्षे चालू राहिली. तिने मराठी साहित्याचे स्वरूप सर्वार्थाने जिवंत होण्याची किती गरज आहे, यासंबंधीचे दिग्दर्शन मोठ्या कल्पकतेने आणि धाडसीपणाने करण्यास सुरूवात केली. वसाहतवादाच्या अंमलाखाली मराठी साहित्यात जी कृत्रिमता व उपरेपणा फैलावला होता तो या चळवळीने उघडा पाडला. 'शब्द', 'अथर्व', 'असो', 'फक्त', 'येरू', 'वाचा', 'अथकडई', 'त्रिशंकू' ही लघुनियतकालिके अगर अनियतकालिके १९५० ते ६० या दशकात सुरू झाली, त्यांचे काम योग्य वाङ्मयीन जाण निर्माण करण्याचे आणि पोकळ प्रस्थापित साहित्यव्यवस्थेवर हल्ला करण्याचे होते. ते त्यांनी चोखपणे बजावले. स्वातंत्र्योत्तर काळात जी माणसे जन्माला आली होती त्यांचा पिंडच वेगळा बनला होता. या पिढीला आदर्शाचे आणि मूल्यांचे काहीच सोयरसुतक नव्हते. सामाजिक क्षेत्रात परिवर्तनाची चिन्हे दिसत नव्हती. जातीपाती अधिक घट्ट होत होत्या. यात भर म्हणून 'नागरी', 'ग्रामीण' अशा दोन नव्या महाकाय जाती निर्माण झाल्या होत्या. शहरी वस्त्यांतून सुखलोलुपतेकडे धडपड आणि मूल्यांची उपेक्षा वाढत चालली होती. राजकारणात आणि अधिकारावर असलेल्या काही व्यक्तींचा वर्ग सोडला, तर बहुसंख्य माणसांना वैफल्यग्रस्त आणि परात्म आयुष्य जगावे लागत होते. ही विदारक परिस्थिती साहित्यात चित्रित होत नव्हती. हा काळ लघुकथेच्या आणि सत्यकथेतून प्रसिद्ध होणाऱ्या लघुकथेच्या श्रेष्ठत्वाचा काळ होता. ही कथा आशयाला लपवून अभिव्यक्तीच्या वेगवेगळ्या प्रयोगांत गुंतलेली, संरचना आणि सौंदर्याला साध्य मानणारी कथा होती. या काळातील कादंबऱ्या समकालीन जगण्याचे रोकडे प्रश्न टाळणाऱ्या कादंबऱ्या होत्या. संपूर्ण समाजाचे चित्रण करण्याची झेप कोणत्याही कादंबरीकाराला घेता येत नव्हती. वास्तववादी समजले जाणारे कादंबरीकारही 'जीवन' या अमूर्त संकल्पनेबद्दलच सूत्रमय भाष्य करीत होते. यामुळे 'बळी' या अस्सल सामाजिक कादंबरीचे महत्त्व, ती प्रसिद्ध झाली तेव्हा कुणालाच समजले नाही. भाऊ पाध्ये यांच्या सुरुवातीच्या कादंबऱ्यांचीही अशीच उपेक्षा झाली. नाटक हा प्रकारही अविकसित राहिला. मूलभूत समस्यांना हात न लावता प्रत्येक नाटकात परस्परविरोधी भूमिका घेणारे आणि कोणतीही व्यक्तिगत नैतिक भूमिका नसलेले यशस्वी नाटककार निर्माण झाले. या दशकातील मराठी कवितेच्या मर्यादाही निश्चित झालेल्या होत्या. कविता चेतनाशून्य झालेली होती. सामाजिक वास्तवाचे भान नसलेली ही कविता आत्मरंजनाने जर्जर झालेली होती. टीकेच्या प्रांतात, साहित्याला स्वयंभू मानून त्याचा जगण्याशी संबंध नसल्याचे जाहीर करणारे दुय्यम दर्जाचे टीकाकार काम करीत राहिले. खास मध्यमवर्गीय शिक्षित वाचकांना रिझवणाऱ्या दुय्यम पातळीवरच्या, विनोदी लेख, लघुनिबंध, ललित निबंध यांसारख्या साहित्यप्रकारांना श्रेष्ठ मानले जाऊ लागले. भाषेचे देशी वळण कमी झाले व पंडिती थाटाचे इंग्रजी वळण, काव्यात्मकता अशा जीवनविन्मुख गोष्टींचे वर्चस्व तीत वाढू लागले. आकृतिजन्य सौंदर्यवादाचे पोषण या भाषेने केले. हा सगळा ब्रिटिश वसाहतवादाचा वारसा होता. जसजशा वसाहती स्वतंत्र होऊ लागल्या, तसतसे स्वतंत्र देशांना देशी परंपरांकडे वळणे अगत्याचे झाले. १९५० च्या सुमारास उदयाला आलेली लघुपत्रिकांची चळवळ या अधांतरी झालेल्या वाङ्मयीन संस्कृतीच्या विद्रोहात उभी राहिली. या चळवळीचे एक मुख्य प्रवक्ते श्री. अशोक शहाणे यांनी 'मराठी साहित्यावर क्ष-किरण' या नावाचा एक खळबळजनक लेख लिहिला. त्याच स्वरूपाचा लेख श्री. भालचंद्र नेमाडे यांनी 'हल्ली लेखकाचा, लेखकराव होतो, तो का?' लिहिला. या लेखातून तत्कालीन वाङ्मयीन संस्कृतीच्या दुरावस्थेवर नेमके बोट ठेवले होते. विशेषतः वाङ्मयीन धंदेबाजीचा दंभस्फोट उपहासात्मक, आक्रमक भाषेत केला. अनियतकालिकांच्या चळवळीत ज्या तरुण, बंडखोर मंडळींचा सहभाग होता, त्यांत अशोक शहाणे, भालचंद्र नेमाडे यांच्याबरोबर राजा ढाले, सतीश काळसेकर, अरुण खोपकर, वसंत गुर्जर, मनोहर ओक, चंद्रकांत पाटील, दिलीप चित्रे, चंद्रकांत खोत, वसंत आबाजी डहाके असे लेखक होते. भाषेच्या बाबतीत अनियतकालिकांनी महत्त्वाचे काम केले. इंग्रजी वळणाच्या भाषेविरुद्ध बंड उभारले. लिहिण्याची ग्रांथिक भाषा आणि बोलीभाषा यांच्यातले अंतर पार करून बोलीभाषेला ग्रांथिक भाषा म्हणून प्रस्थापित केले. शैली ही आशयानुरूप बदलणारी गोष्ट आहे अशी भूमिका घेतल्याने शैलीची जिवंतता अनुभवानुसार अबाधित राहिली. हे लेखन सर्वार्थाने समकालीन बनले. अरुण कोलटकरांनी प्रथमच नवे ताण वापरून बौद्धिक पातळीवरची कविता मराठीला दिली. लघुनियतकालिकांतून विविध भारतीय व जागतिक भाषांतील साहित्याचे अनुवाद प्रसिद्ध केले. त्यामुळे अगोदरच्या काळात केवळ ब्रिटिश साहित्यावर पोसलेल्या मराठी साहित्याच्या मर्यादा दूर झाल्या. या चळवळीचा आणखी एक परिणाम म्हणून राजकीय चर्चेला वाहिलेली 'मागोवा', 'तात्पर्य' यांसारखी गंभीर नियतकालिके सुरू झाली. लघुनियतकालिकांचे हे महत्त्वाचे कार्य ध्यानात घेऊनही असे दिसते की, या चळवळीने व्यवस्था म्हणजे सत्यकथेने निर्माण केलेली वाङ्मयीन व्यवस्था असे तोकडे समीकरण मांडले. या व्यवस्थेतील आर्थिक, सामाजिक, राजकीय घटकांकडे लक्ष दिले नाही, ही आजही या विद्रोहाची मर्यादा आहे असे जाणवते.

स्वातंत्र्योत्तर काळात मराठी साहित्यात निर्माण झालेला सामर्थ्यवान प्रवाह म्हणजे दलित साहित्याचा प्रवाह. डॉ. आंबेडकरांनी दलितांना जागृत केले. संघर्षाला प्रवृत्त केले. दलित समाजात शिक्षण पसरले. दलित तरुणांच्या अंतर्यामी नव्या जाणीवा निर्माण झाल्या. या जाणिवांतून दलित साहित्याचा जन्म झाला. या जाणिवेतला प्रमुख भाग म्हणजे हजारो वर्षांपासून चालत आलेली भारतीय संस्कृती, परंपरा, समाजव्यवस्था हेच आपल्या अतीव दुःखाचे कारण आहे याची तीव्र व्यथा आणि त्यातून निर्माण झालेला निषेध व विद्रोह. यातूनच दलित साहित्याचा जन्म झाला. नकार, विद्रोह, मानवता आणि विज्ञानदृष्टी ही या साहित्याने आपली प्राणभूत तत्त्वे मानलेली आहेत. दलित साहित्याने मराठीत नवे चैतन्य आणि विदारक सामाजिक जाणीव निर्माण केली आहे. बाबूराव बागूलांनी 'दलित म्हणजे वर्णव्यवस्थेला आणि तिच्या समग्र वैचारिक व्यवस्थेला उद्ध्वस्त करू पाहणारा' अशी दलिताची व्याख्या केली आहे. 'दलितांच्या वाट्याला आलेले दुःख हे अन्य लोकांपेक्षा खचितच वेगळे आहे' असे शरच्चंद्र मुक्तिबोधांना वाटते. दलित साहित्याचा अर्थ मार्क्सवाद व आंबेडकरवाद या दोन दिशांनी शोधावा लागतो. प्रस्थापित धर्म, धर्मग्रंथ, समाजव्यवस्था यांना आंबेडकरांच्या प्रचंड कर्तृत्वामुळे आणि समानतेसाठी वैदिक धर्माचा त्याग करून बौद्ध धर्माचा अंगीकर करण्याच्या कृतीमुळे दलित साहित्याने जबरदस्त नकार दिला. या नकाराचा धगधगता आविष्कार प्रथम दलित कवितेत दिसला. ही कविता जग बदलण्याचे धारदार अस्त्र बनली. आण्णाभाऊ साठे शाहिरी बाण्याने गरजले –

जग बदल घालुनी घाव
सांगुनी गेले मला भीमराव

बाबूराव बागूलांनी निकराचा इशारा दिला –

ज्यांनी चूक केली येथे जन्म घेण्याची
त्यांनीच ती सुधारली पाहिजे
देश सोडून अथवा भीषण युद्ध करून

यशवंत मनोहरांना आभाळात चिन्हे दिसतात ती अशी –

कधी नव्हे असे
आज आभाळ भरून आले आहे
आणि स्मशान पेटेस्तोवर
इथे विद्रोहाचा पाऊस
कोसळणार आहे

दलित कविता ही आवेशयुक्त विधाने करणारी, प्रतिमा, लय, घाट, नाद या काव्यगुणांची तमा न बाळगणारी व त्यामुळे शुद्ध काव्यरूप न जोपासणारी, प्रचारकी थाटाची गद्यप्राय रचना आहे, असे या कवितेसंबंधीचे पारंपरिक काव्यरसिकांचे मत आहे. प्रत्येक साहित्यप्रकारातले नवे वळण वेगवेगळ्या मतांना जन्म देत असते, या प्रथेचे स्मरण करूनही असे जाणवते की, सामाजिक परिवर्तनाच्या दडपणाखाली नव्या सामाजिक जाणिवांतून निर्माण झालेले मानवी मनाचे उद्रेक प्रथमतः पारंपरिक स्वरूपात बसणारे असत नाहीत. या जाणिवा जितक्या गाढ आणि प्रामाणिक असतील, त्या प्रमाणात त्या शुद्ध साहित्यगुणांचा नवा आविष्कार घडवीत असतात. दलित कवींच्या मध्ये दर्जाची आणि गुणांची सरमिसळ फार मोठ्या प्रमाणात दिसते असे मान्य केले, तरी त्यांच्यात नामदेव ढसाळ, यशवंत मनोहर यांच्यासारखे कविप्रतिभा असलेले गुणवान कवी आहेत यात शंका नाही. ढसाळांनी 'गोलपिठा' या कवितासंग्रहाने आपला कवी म्हणून असलेला दर्जा एकदम सिद्ध केला. त्यांच्या कवितेतले अनुभवविश्व अत्यंत अपरिचित. त्यांची कविता या जगाचे केवळ वर्णन करीत नाही. हे जग त्यांच्या अनुभवात एकजीव झालेले आहे. त्याचा आविष्कार होत असताना कवीचे कलाविषयक भान जातिवंत आहे असे जाणवते. त्यांचे सामाजिक वास्तवाचे आकलन समूहाचे नसून स्वतंत्रपणे त्यांचे स्वतःचे आहे. त्यांची कविता गद्यप्राय होत नाही. नव्या जगाच्या निर्मितीचे आशावादी स्वप्न ते पाहतात. ढसाळांची भाषा खास त्यांची आहे. तिच्यात विषाद, वेदना, क्रोध, वंचना यांचे रंग असले, ती धक्के देणारी, शिव्या घालणारी, अश्लील शब्दांचा बिनदिक्कत वापर करणारी असली तरी, कृत्रिम वाटत नाही. ती तेजस्वी आणि नजरबंदी करणारीच वाटते. नंतरच्या काळात ढसाळ बेदरकार पुढारी बनले आणि त्यांची कविता विस्कटली.

यशवंत मनोहर हे आणखी एक लक्षणीय कवी. त्यांची 'उत्थानगुंफा' वेगळ्या तऱ्हेचे आवाहन करते. एकामागून एक येणाऱ्या वेगवान विधानांनी भरलेली त्यांची भाषा असली तरी, तिचा परिणाम वैचारिकतेचा नसून अनावर, आक्रमक भावात्मकतेचा आहे. मनोहरांच्या कवितेला जी धग आणि तेज प्राप्त होते ती त्यांच्या प्रभावी व्यक्तिमत्त्वामुळे व प्रतिमानिर्मितीच्या अविरत सामर्थ्यामुळे. व्याकुळतेला आणि विद्रोहाला या प्रतिमासृष्टीने भावनोत्कट कवितेच्या पातळीवर नेऊन ठेवले आहे.

यानंतर केशव मेश्राम, दया पवार, वामन निंबाळकर, प्रल्हाद चेंदवणकर, अर्जुन डांगळे इत्यादी कवींनी दलित कवितेचा प्रवाह समृद्ध केला आहे. प्रत्येकाची अभिव्यक्ती, विद्वेष आणि पारंपरिक कलात्मकता यांमधील तणावांचे दर्शन घडविते. पुनरुक्ती, सांकेतिकता, अतीव आक्रमकता, अनुभवविस्तार आणि चिंतन यांचा अभाव या मर्यादा दलित कवितेला सामान्यतः वेढीत असल्या तरी, या कवितेचे ऐतिहासिक कार्य विसरता येत नाही. किंबहुना सामाजिक, सांस्कृतिक परिवर्तनाचे सारे बिंदू साहित्य-निर्मितीशी निगडित होण्याचा हा काळ होता.

दलित साहित्यात संख्येच्या दृष्टीने कवितेनंतर कथेचा क्रमांक लागतो. बाबूराव बागूलांचा 'जेव्हा मी जात चोरली होती' हा कथासंग्रह दलित कथेची कळसापासूनची सुरुवात होय. आण्णाभाऊ साठे व शंकरराव खरात यांचे कथालेखन ध्यानात घेऊनही जोमदार सामाजिक जाणीव असणारे, परिवर्तनाची आस बाळगणारे, आशयाच्या प्रपाती आवेगाने ठराविक रचनेच्या चौकटीत बंदिस्त झालेल्या मराठी कथेला नवे रूप व चैतन्य देणारे कथालेखक बाबूराव बागूल होत. दलित कवितेप्रमाणे सर्वसामान्य दलित कथा सामाजिक बांधिलकीमुळे स्थूल समाजदर्शन, सुप्त बोधवाद, स्वप्नाळू आशावाद यांनी बाधित झालेली असली, तरी ती दलित जीवनाशी एकरूप झालेली आहे. बाबूरावांची कथा मात्र या सर्व मर्यादांना पार करून उभी राहते. 'मरण स्वस्त होत आहे', 'सूड' यांसारख्या कथांचा आवाका आणि विस्तार विस्मयकारक वाटतो. बागूलांच्या कथेतील माणसे बेहिशेबी, बेफाम, बदफैली, व्यसनासक्त, देवदेवस्की, जादूटोणा करणारी आणि नैसर्गिक प्रेरणांप्रमाणे बेदिक्कत वागणारी असतात. या माणसांमुळे त्यांच्या कथेला रांगडे सामर्थ्य प्राप्त होते. असे असले, तरी माणसासंबंधींची त्यांची समज अत्यंत प्रगल्भ आहे. त्यांनी मराठी कथेला सामर्थ्याचे एक नवे क्षितिज दाखविले आहे. बागूलांच्या आगेमागे अगर बरोबर लेखन करणारे दलित कथाकार म्हणून केशव मेश्राम, अर्जुन डांगळे, योगिराज वाघमारे, भास्कर चंदनशिव, वामन होवाळ यांची नावे आठवतात. केशव मेश्राम यांचा अनुभव दाहक, निरीक्षण चौफेर, भाषाशैली लवचिक आणि परिवर्तनावरची निष्ठा पक्की. त्यांचे कथालेखन सातत्याने घडत आहे. 'हकीकत', 'जटायू' या त्यांच्या कथा गाजल्या. तसेच, अर्जुन डांगळे यांचा कथासंग्रह 'बांधावरची माणसं' हाही ध्यानात राहिला. बदलत्या दलित जीवनाचे त्यांचे चित्रण लक्षवेधी आहे. भास्कर चंदनशिव यांनी दलित जीवनाचे चित्रण करताना एक अनोखा, प्रवाही घाट कथेला दिला आहे. त्यामुळे त्यांच्या कथांना कलात्मकतेचेही परिमाण मिळते. वामन होवाळांनी लोककथेचा ढंग आपल्या कथांना देत, त्यात विनोदी दृष्टीची बेमालूम झाक टाकली आहे. तरी त्यांच्या आकलनातली परिवर्तनाची ओढ कमी होत नाही. तेदेखील गतिमान दलितं जीवनाचे चित्रण करीत राहतात.

दलित नाटकांची संख्या तुलनेने कमी आहे. त्यांतील बरीचशी सोपी, प्रचारकी वाटतात. अन्य वाङ्मयप्रकारांपेक्षा नाटक हा बंदिस्त आणि संमिश्र प्रकार आहे. त्यात समकालीन जीवनावरचे मुक्त नाट्य नेहमीच परिणामकारक आणि यशस्वी होईल असे नाही. या क्षेत्रात दोन ठळक नावे पुढे आली आहेत. एक दत्ता भगत यांचे आणि दुसरे प्रेमानंद गज्वी यांचे. गज्वी यांची 'घोटभर पाणी', 'तनमाजोरी', 'देवनवरी', 'जय जय रघुवीर समर्थ', 'किरवंत' यांसारखी नाटके दलित तत्त्वाचा प्रभावी आविष्कार करतातच; पण त्याचबरोबर जे पारंपरिक नाट्यरूप आहे ते लोकनाट्याच्या लवचिक धर्तीवर त्यांनी अधिक प्रवाही केले आहे. मराठी रंगभूमीला हेही एक योगदानच आहे. दत्ता भगत यांची नाटके दलितांची मूळ परिस्थिती व नवीन राजकीय संदर्भात तिच्यात झालेले बदल यांचे प्रभावी दिग्दर्शन संयत, समंजस भूमिकेतून करतात. केवळ निषेध अगर विद्रोह यांच्या पलीकडे जाणारी ही भूमिका दलित नाटकाबद्दल मोठ्याच अपेक्षा निर्माण करते.

दलित कादंबरीने आपला उल्लेखनीय ठसा उमटविला नाही. बाबूराव बागूलांनी कादंबऱ्या लिहिल्या; पण त्या दीर्घ कथाच होत्या. त्यांच्या कथांइतकाही दलित जीवनाचा विदारक परिघ त्या उचलू शकल्या नाहीत. त्यांनी सुरू केलेली 'पावशा' ही कादंबरी दलितांच्या बदलत्या मनःस्थितीचे आणि आकांक्षांचे आणि त्यांच्यातील खेदजनक विघटनाचे चित्र सखोलपणे उभे करणार अशी अपेक्षा निर्माण करून गेली. ती त्यांच्याकडून अजूनही पुरी होत नाही. केवळ दलित जीवनाचेच नव्हे तर सुशिक्षित, संवेदनाशील दलितांच्या मनःस्थितीचे अत्यंत मार्मिक आणि वेधक चित्रण श्री. अरुण साधू यांनी 'त्रिशंकू' या कादंबरीत केले, पण या कादंबरीकडे फार कमी लक्ष दिले गेले. सवर्ण आणि दलित यांना समान दर्जा मिळाला आणि ते एका कलात्मक संवेदनेच्या पातळीवर आले, तरी त्यांच्यातील अंतस्थ ताणतणाव कसे मिटत नाहीत, याचे विलक्षण सूक्ष्म आणि नेमके चित्रण या कादंबरीत आहे. केशव मेश्राम यांच्या कादंबऱ्यांतूनही या प्रकारच्या चित्रणाचे प्रयत्न आहेत. समाजशास्त्रीय दृष्टीही त्यांनी वापरली आहे. त्यांच्या कादंबऱ्यांचे प्रयोग लक्षणीय आहेत यात शंका नाही.

या कालखंडातील साहित्य थेटपणे जगण्याला सामोरे जात आहे, हे त्यांचे नवे वळ आहे; असे आपण म्हटले त्याचा रोकडा

पुरावा दलित आत्मचरित्रांत मिळतो. ही दलित-दुःखांची आत्मवृत्ते हा मराठी साहित्याचा या काळातला बिनमोल ठेवा आहे. किंबहुना मराठीच्या मध्यधारेतही आत्मचरित्रे मोठ्या संख्येने लिहिली गेली. सर्व सामाजिक स्तरांतील आणि व्यवसायांतील व्यक्तींकडून लिहिली गेली. विशेषतः स्त्रियांच्या आत्मचरित्रांनी गतकाळाचे अनेक अडसर दूर केले.

समाजजीवनात व व्यक्तिजीवनात निर्माण झालेल्या विकार-वासनांचा दाह पचवून साहित्याने साहित्यरूप घ्यावे, दुःख भोगणारे व्यक्तिमत्त्व व कलाकृती निर्माण करणारे व्यक्तिमत्त्व भिन्न असावे, साहित्याने व्यक्तिनिरपेक्षता प्राप्त करून घ्यावी, हा टी.एस्. इलियट यांचा depersonalization चा सिद्धांत सर्व काळातील, सर्व प्रकारच्या साहित्याला पूर्णांशाने लागू करता येतो, असे म्हणता येत नाही. काही समाजव्यवस्थेत सामुदायिक जीवनातील संघर्षाचे, रागलोभाचे गर्जत येणारे प्रवाह साहित्यात मूळ स्वरूपात उतरणे अटळ होऊन बसते. दलित-दुःखांची आत्मवृत्ते मराठीत अवतरली, तेव्हा त्यांनी वावटळ उठवून दिली. दया पवार यांचे 'बलुतं' आणि लक्ष्मण माने यांचे 'उपरा' यांनी मराठी साहित्यात एक चक्री वादळ उठविले. त्यानंतर उपेक्षितांची जगे एकामागोमाग एक साहित्याच्या रिंगणात नाचू लागली. प्र.ई. सोनकांबळे यांचे अगोदर प्रसिद्ध झालेले 'आठवणीचे पक्षी' हे विदारक काव्यासारखे छोटे आत्मवृत्त नंतर आठवले. प्रथितयश शंकरराव खरातांचे 'तराळ-अंतराळ' आले. दादासाहेब मोरे या कुडमुड्या जोशी जमातीतील तरुणाचे 'गवाळ' अवतरले. लक्ष्मण मानेंच्या 'उचल्या'ने 'उपऱ्या'ची वाट उजळली. उत्तम बंडू तुपे यांची हृदयद्रावक 'काट्यावरची पोटे', शरणकुमार लिंबाळेंची 'अक्करमाशी', रूस्तुम अचलखांबची 'गावकी', राम नगरकरांची वेरकी 'रामनगरी', माधव कोंडविलकरांचे 'मुक्काम पोस्ट देवाचे गोठणे', भीमराव गस्तींचा 'बेरड' ही पुढे आली. स्त्रिया पाठीमागे राहिल्या नाहीत. बेबी कांबळे यांनी 'जीणे आमुचे' लिहिले, तर शांताबाई कांबळे यांची 'माझ्या जल्माची चितरकथा' त्यामागोमाग आली आणि थेट दूरदर्शनात शिरली. त्यानंतर या आत्मवृत्तांचा एक मोठा ओघच सुरू झालेला आहे. त्या सर्वांचा मिळून एक जबरदस्त सामाजिक दस्तऐवज तयार होत आहे.

दया पवारांच्या 'बलुतं'ने मोठी हलचल माजवून दिली. पु.ल. देशपांडे यांना ते दुःखाने गदगदणारे झाड वाटले आणि अवघ्या मराठी माणसांच्या नजरा या झाडावर खिळून राहिल्या. या आत्मवृत्तातील वर्णने वाचताना ज्या परिस्थितीत माणसे मनाच्या, शरीराच्या भुकांशी झगडत, मरणप्राय यातना भोगत जिवंत राहण्याचा प्रयत्न करतात, ते पाहून सुशिक्षित मनाची अतीव उलघाल होते. दया पवार यांनी "या अनुभवांची तुलना पोतराज करीत असणाऱ्या आत्मपीडेच्या क्रूर खेळाशी केली आहे. हा खेळ पाहत असताना कोणी सहानभूतीच्या आवेगाने सुस्कारा सोडतो, तर कुणी टाळ्या पिटतो. तशी माझी अवस्था होणार". दगडू मारुती पवार यांच्या पदरात आपल्या समाजव्यवस्थेने बांधलेलं दुःखाचं बलुतं वाचून कलात्मक मन कसली दाद देणार, याचा अचूक अंदाज पवार यांनी व्यक्त केला आहे. लक्ष्मण माने यांचा 'उपरा' अधिक आवेशपूर्ण आणि आक्रमक. प्रास्ताविक निवेदनात ते म्हणतात, "जे जगलो, जे भोगलं, जे अनुभवलं, पाहिलं ते ते तसंच लिहीत गेलो. पिढ्यान् पिढ्या बिऱ्हाड पाठीवर घेऊन गाढवाचं जीणं जगणाऱ्या मंडळींच्या वेदना समाज समजावून घेऊ शकला तरी खूप झालं." त्या थोड्याथोड्या समाजाला समजू लागलेल्या आहेत. आठवणीचे पक्षी, काट्यावरची पोटे, जीणे आमुचे, गवाळ, बेरड, माझ्या जल्माची चितरकथा या आत्मवृत्तांतून एक आपल्यातलेच पण आपल्याला सर्वस्वी अज्ञात असलेले जग स्वातंत्र्योत्तर काळातील या दलित साहित्याने आपल्याला ज्ञात झाले, ही फार मोठी जमेजी बाजू होय.

थेटपणे आयुष्याशी भिडण्याचा हा प्रयत्न सवर्णांच्या साहित्यातही दिसू लागला. कल्पनारम्य साहित्याचा अपुरेपणा आणि अप्रस्तुतता जाणवल्याची ही खूण होती. बरीच नवी उत्तम चरित्रेही या काळात प्रसिद्ध झाली. माणसाच्या आकांक्षांचा, त्याच्या कर्तृत्वाचा, त्याच्या जडणघडणीचा आणि मनोव्यापारांचा, त्याच्या भोवतीच्या सामाजिक, राजकीय परिस्थितीचा, त्याच्या आनुवांशिक वारशाचा शोध घेऊन त्याला अंतर्बाह्य समजावून घ्यावे या प्रेरणेतून या काळातील उल्लेखनीय चरित्रे, आत्मचरित्रे लिहिली गेली. त्यातून गतकाळातील थोर स्त्री-पुरुषांचे, साधुसंतांचे पुनर्विलोकन झाले. रामदास, नामदेव, तुकाराम, गोखले, टिळक, आंबेडकर, फुले आणि त्यांच्या प्रभावळीतील कमी ज्ञात असलेली कार्यकर्ती मंडळी यांच्यावर नवा प्रकाश टाकण्यात आला; अगर त्यांना प्रथमच प्रकाशात आणले गेले. गं.दे. खानोलकर, धनंजय कीर, सुमती देवस्थळी, डॉ. द.न. गोखले, डॉ. सरोजिनी वैद्य, वि.ग. कानिटकर, वि.स. वाळिंबे यांसारख्या लेखकांनी चरित्र-लेखनाचा विशेष पाठपुरावा केला. या युगधर्माशी सुसंगत अशी विश्लेषणाची आणि संश्लेषणाची दृष्टी बाळगली. या वाङ्मय-प्रकाराकडे या काळात किती साक्षेपाने पाहिले गेले, याचा पुरावा 'चरित्राचे चरित्र' हे डॉ. द.न. गोखले यांनी जे पुस्तक लिहिले त्यावरून मिळतो.

या कालखंडात सुमारे दोनशे तरी आत्मचरित्रे अगर आत्म-वृत्तपर पुस्तके प्रसिद्ध झाली असावीत. हा ओघ वाढतोच आहे.

सामान्य समजल्या जाणाऱ्या व्यवसायातील – पोस्टखात्यासारख्या – निवृत्त सेवकांची आत्मवृत्ते प्रसिद्ध होत आहेत. आजपर्यंत लष्करातील माणसेच आपल्या आठवणी प्रसिद्ध करीत असत. आता सामान्य कर्मचाऱ्यांनाही आत्मनिरीक्षणाची जाग येत आहे. हे देखील साहित्याच्या जीवनसन्मुखतेचे चिन्ह मानावयाला हरकत नाही. रूढ आत्मचरित्रांची संख्या इतकी मोठी असल्याने त्या सर्वांची दखल घेणे शक्य नाही आणि जरुरीचेही नाही. काही विशिष्ट प्रकारच्या आत्मचरित्रांची दखल घेणेच योग्य ठरेल. आत्मचरित्रांचा पहिला गट म्हणजे कलावंतांची आत्मचरित्रे, रंगभूमी, चित्रपटातील अभिनेते, दिग्दर्शक, रंगकर्मी, चित्रकार, शिल्पकार, संगीतज्ञ, नाटककार, लेखक, संपादक यांची आत्मवृत्ते असणारा गट. दुसरा स्त्रियांच्या आत्मवृत्तांचा गट, तिसरा निरनिराळ्या सामाजिक गटांचा अभ्यास करीत फिरणाऱ्या वृत्तलेखकांच्या आत्मवृत्तांचा गट यांची नोंद घेऊन, त्यांतील महत्त्वाच्या आत्मवृत्तांचे स्वरूप समजावून घेणे अधिक श्रेयस्कर होणार आहे.

अनिल अवचट, जगदीश गोडबोले, दत्तप्रसाद दाभोलकर यांसारख्या तरुण, सर्जनशील समाजमनस्क लेखकांनी आपल्या भ्रमंतीचे, निरीक्षणाचे, सामाजिक विषमतेच्या राजकीय उद्रेकाचे, जमातींतील दंगाफसादाचे जे दर्शन घडविले आहे, ते वाचकाची सत्य परिस्थिती जाणण्याचे आणि आयुष्याचे रोकडे रूप पाहण्याचे कुतूहल शमवणारे ठरले आहे. अनिल अवचट यांची 'माणसे', 'वाघ्या मुरळी' अगर अन्य आत्मपर लेखन या प्रकारची उत्तम उदाहरणे होत. दाभोलकरांनी 'राजधानीची बखर', 'प्रकाशमय' यांसारख्या पुस्तकांतून उत्तरेकडील परिवर्तनाचे प्रयोग आणि दिल्लीतील दंगधोपे यांचे वर्णन करताना जी प्रत्ययकारी शैली वापरली आहे ती जीवनाला भिडण्याची साहित्याची एक नवी रीत ठरते.

कलावंतांची आत्मवृत्ते हे एक समृद्ध दालन उघडले आहे. पूर्वीपासून तुरळक चरित्रे उपलब्ध होतीच. गोविंदराव टेंबे यांचे 'माझा संगीत व्यासंग' हे मराठीतील पहिले ललित आत्मवृत्त समजले पाहिजे. त्याची भाषाशैली, संगीतविषयक शास्त्रीय माहिती, संगीतकारांच्या आठवणी यांचे रसायन अभिजात बनले आहे. त्यानंतर संगीतकारांची अनेक चरित्रे, आत्मचरित्रे झाली. अगदी अल्लादियाखाँ आणि 'दिना दिसे मज दिनरजनी' पर्यंत; आणि ती आपल्या परीने वैशिष्ट्यपूर्ण, रसिली आहेत – बालगंधर्व, केशवराव, बापूराव माने आणखी कितीतरी! त्यांतील आठवणी मोहक, मनोरंजक आहेत; पण गोविंदरावांच्या व्यक्तिमत्त्वाचे आणि भाषाशैलीचे विदग्ध लावण्य त्यांत आढळत नाही. सीताकांत लाडांचे लेखन असेच सहृदय आणि शैलीदार. त्यांचे पुस्तक मात्र अजूनी बाजारात यावयाचे आहे. बालगंधर्व तर महाराष्ट्र रसिकांच्या गळ्यातला ताईत. त्यांच्यावर भरपूर लेखन झाले. अलिकडच्या काळात केवळ त्यांच्यावर स्तुतिसुमनांचा वर्षाव न करता त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा शोध घेण्याचा प्रयत्न गंधर्वभक्तांचा रोष पत्करूनही झालेला आहे, हे ध्यानात येते. कलावंतांची ठळक आत्मचरित्रे विचारात घेतली, तर काही वैशिष्ट्ये स्पष्ट होतात. अलिकडे प्रसिद्ध झालेल्या कलावंतांच्या आत्मचरित्रांत चिंतामणराव कोल्हटकरांचे 'बहुरूपी', बाबूराव पेंढारकराचे 'चित्र आणि चरित्र', लीला चिटणीस यांचे 'चंदेरी दुनियेत', दुर्गा खोटे यांचे 'मीः दुर्गा खोटे', स्नेहप्रभा प्रधान यांचे 'स्नेहांकिता', विश्राम बेडेकरांचे 'एक झाड, दोन पक्षी'; गजानन जहागिरदार, मधुकर तोरडमल, दत्ता भट, उषाकिरण, शांताराम, दिनकर पाटील, सूर्यकांत, ह्यांची आत्मवृत्ते ध्यानात आलेली असतात. या प्रकारच्या आत्मचरित्रांकडे लक्ष वेधले ते हंसा वाडकर यांच्या 'सांगत्ये ऐका' या आत्मवृत्ताने. कोणत्याही उत्तम प्रवृत्ती, प्रवाहाचा विकास होऊ लागला की, त्यात अतिरेक शिरतो आणि त्या प्रवृत्तीतला सुप्त हिणकसपणा वाढत जातो. तसा प्रकार या आत्मवृत्तांच्या संदर्भात मल्लिका अमर शेख यांच्या 'मला उद्ध्वस्त व्हायचंय' या स्फोटक आत्मवृत्तात झालेला दिसतो. त्यामुळे या आत्मवृत्ता-बद्दलची उत्सुकता लवकर विझली. 'सांगत्ये ऐका' हे जरी शब्दांकन असले, तरी मूळ चित्रपटसृष्टीत एका गुणी अभिनेत्रीला आलेले विलक्षण प्रक्षोभक अनुभव आणि तिला जवळ करणाऱ्या माणसांच्या विपरीत वासना-विकारांचे, आमिष-प्रलोभनांचे थैमान आणि एकूणच हिंदू समाजातील स्त्रीची हतबलता, पुरुषांची अरेरावी आणि कलेचे क्षेत्र हे पतितांचे क्षेत्र आहे, हा समज यांचे चित्रण हृदयस्पर्शी झाले आहे. इतक्या जातिवंत शैलीत इतके प्रामाणिक वाटणारे निवेदन यापूर्वीच्या आत्मकथनांत कोणत्याही स्त्रीने मांडले नव्हते. कमला दास अगर अमृता प्रीतम यांची आत्मवृत्ते प्रामाणिक आहेत; पण आपली निवेदने कलावंतांची वाटावीत अशी अपेक्षाही त्यांत आहे. त्यामुळे त्यांतले अनुभव वेगळे असले तरी गाभ्याच्या, कच्च्या जीवनानुभूतीचा प्रत्यय देत नाहीत. एका झाडात एकापेक्षा अनेक पक्षी आहेत असे जाणीवपूर्वक मांडण्याचा प्रयत्न दिसतो. बेडेकरांच्या आत्मवृत्तात तसे झाले आहे. खरे तर त्यांचे व्यक्तिमत्त्व तसे समृद्ध, कलासंपन्न, कुशाग्र बुद्धीचे, आत्मसन्मानाने भरलेले, बलदंड आणि सुसंस्कृत, विचक्षण, साक्षेपी, कलाविष्काराच्या सर्व प्रकारांची उत्तम जाण व निर्मितिक्षमता असणारे; पण माणसामाणसांमधल्या व्यवहारात प्रामाणिकपणाचा गुण लागतो हे अमान्य असणारे, कलावंत व माणूस यांमध्ये सुसंगती असणे

हे बाळबोध कलात्मकतेचे लक्षण अशी कदाचित धारणा असणारे, माणसाच्या मनाचे, वृत्तीचे संमिश्र स्वरूप व्यक्त करणारे, आत्मचरित्र हे कलाकृती कशी होऊ शकते; हे उत्तमपणे दिग्दर्शित करणारे आणि आधुनिक जीवनविषयक, कलाविषयक जाणिवांचा प्रत्यय देणारे हे महत्त्वाचे पुस्तक होय. या काळातले कलावंतांचे आद्य महत्त्वाचे आत्मवृत्त म्हणजे चिंतामणराव कोल्हटकरांचे 'बहुरूपी'. एखादा अभिनेता समर्थ जाणकार असला की, तो आपल्या क्षेत्रातील व्यवहाराचे, त्या विशिष्ट कालखंडाचे, समकालीन कलावंतांचे, नाटककारांचे किती समृद्ध आणि मार्मिक विश्लेषण करू शकतो, याचे हे उत्तम उदाहरण होय. बालगंधर्वांच्यावरही नवी पुस्तके लिहिली गेली. गंधर्वांच्या खाजगी जीवनातील घडामोडींवर, सवयींवर, नाट्यव्यवहारातील अज्ञानावर भर देणारी बरीच माहिती नव्याने देण्यात आली. गोहरबाईशी त्यांचे आलेले संबंध हा नव्याने संशोधनाचा विषय करण्यात आला. त्यातले खरे, खोटे केव्हा ठरायचे ते ठरेल; पण यथातथ्य आयुष्याची, अगदी लाडक्या दैवतांची देखील बरीवाईट माहिती उजेडात आली पाहिजे, अशी जी एक जाणीव या काळात निर्माण झाली आहे, तिचे प्रत्यंतर या लेखनात येते. इंग्रजी आत्मचरित्रांत अशी एक उपकारक लाट येऊन गेली. त्यातून व्हिक्टोरिया राणीदेखील सुटली नाही. चरित्रकार लिटन स्ट्राची याने या प्रकारच्या चरित्र-लेखनात मोठे यश मिळविले होते. या लाटेनंतर चरित्रे सजविण्याची प्रवृत्ती कमी झाली यात शंकाच नाही. आत्मचरित्रातील आत्मशोधाची व चिकित्सेची प्रवृत्तीही वाढली. अधिक मनमोकळी निवेदने तयार होऊ लागली. आनंदीबाई विजापुरे, सी. रामचंद्र, बाबूराव पेंढारकर, लीला चिटणीस यांची आत्मचरित्रे या प्रवृत्तीची द्योतक वाटतात. या प्रवृत्तीचा अधिक महत्त्वपूर्ण आविष्कार म्हणजे कलावंतांनी नकळत आपला काळ, अभिरुची, भौतिक, व्यावसायिक समृद्धी यांचे जाणीवपूर्वक केलेले चित्रण. दुर्गाबाई खोटे यांच्या आत्मचरित्रात गंधर्व नाटकमंडळींच्या वैभवकाळाचे जे चित्रण झाले आहे, ते लालित्यपूर्ण तर आहेच, पण मौलिकही आहे. तसेच जे.जे. स्कूल ऑफ आर्टस् या संस्थेसंबंधी आणि त्याकाळच्या कलाशिक्षणासंबंधी श्री. प्र.अ. धोंड यांनी 'रापण' या आत्मचरित्रातही असेच भरघोस कालसापेक्ष कलाजीवनाचे दर्शन घडविले आहे. कै. यशवंतराव चव्हाण यांच्या अपुऱ्या राहिलेल्या आत्मचरित्राचा जो पहिला भाग 'कृष्णाकाठ' आहे, त्यातही या प्रकारचे राजकीय व सामाजिक परिस्थितीचे आणि बहुजन समाजातील राजकीय नेत्याच्या जडणघडणीचे दर्शन घडते. या संदर्भात आणखी काही आत्मवृत्ते आठवता येतात. आचार्य अत्रे यांचे विस्तृत, प्रवाही, 'कऱ्हेचे पाणी', सेतुमाधवराव पगडी यांचा 'जीवनसेतू', पां.चि. पाटील यांचे 'माझ्या आठवणी', रँग्लर पावटे यांचे 'मी एक शिक्षण संचालक', पु.भा. भावे यांचे 'प्रथम पुरुषी एकवचनी', रा.भि. जोशी यांच्या 'साठवणी' वगैरे. सुशिक्षित संसारी स्त्रियांनी जी आत्मचरित्रे लिहिली, त्यांत शीलवतीबाई केतकर यांचे 'मीच हे सांगितले पाहिजे', गोदावरी परुळेकरांचे 'जेव्हा माणूस जागा होतो', सुनीता देशपांडे यांचे 'आहे मनोहर तरी–', खाडिलकरांचे 'पटावरची प्यादी' ही वेगळ्या आधुनिक धारणेची निवेदने होत. त्यात पुरुषी वर्चस्वाबद्दल रोकडे उद्‌गार काढले आहेत. आपल्या समाजातील या वृत्तीचे धैर्याने दर्शन घडविले आहे. त्यातले कमीजास्त या काळात समजूनच घेतले पाहिजे. या मागच्या प्रवृत्तीचे स्वागत केले पाहिजे. न्यायनिवाडा तपशिलाच्या घाईगर्दीने करावा अशी गरज नाही.

दिलीप चित्रे यांचे 'शिवा राणीच्या शोधात' हे एक विलक्षण आत्मचरित्र नव्हे, तर आत्मभानाचा आविष्कार आहे. एका वेगळ्या वंशाच्या आणि संस्कृतीच्या देशात घेतलेले हे अफलातून अनुभव स्त्री-पुरुष संबंधांचा मूलभूत शोध घेतातच, पण मानवी अस्तित्वाचे इतरही प्रश्न मोठ्या तळमळीने निर्माण करतात. अनुभव प्रामाणिकपणे रिते करण्याचा हा प्रकार आधुनिक जाणिवेचा तीव्र, अस्वस्थ करणारा अनुभव देऊन जातो.

एकूणच या कालखंडातील प्रातिनिधिक आत्मचरित्रे जीवनाला सामोरे जाण्याच्या दृष्टीने उल्लेखनीय वाटतात. हा वाङ्मयप्रकार विपुलतेने बहरावा ही घटनादेखील अन्वर्थक वाटते.

या काळातल्या ग्रामीण कथा, कादंबऱ्यांनी देखील एक नवे वळण घेतलेले दिसते. या साहित्याच्या किती पिढ्या झाल्या, त्यात कोणत्या भागातले, कोणते ग्रामीण लेखक आले, बोलीभाषेचा वापर किती प्रमाणात होऊ लागला, हे सर्व तपशीलाचे भाग आहेत. काही संदर्भातच ते महत्त्वाचे वाटतील. या साहित्याची चळवळ करण्याचे प्रयत्न मूळ धरू शकले नाहीत. कारण, या चळवळीलाच काही सच्चे प्रयोजन नाही. या काळात जे ग्रामीण साहित्य निर्माण झाले, त्यातले बरेच लोकप्रियतेच्या पातळीवरचे होते. जे सत्त्वयुक्त, कसदार होते ते माडगूळकरांनी निर्माण केलेल्या कसदार, कलात्मक जाणिवेला, निरनिराळ्या प्रदेशांतील माती प्राप्त करून देणारे, अधिक सूक्ष्म, प्रयोगात्मक, बोलीभाषेचा चपखल वापर करणारे, बदलत्या ग्रामजीवनाचा आलेख देणारे, त्यांतल्या अनिष्ट प्रवृत्तींचे मार्मिक चित्रण करणारे होत आहे. या नव्या लेखकांत पश्चिम महाराष्ट्रातले सखा कलाल, चारुता सागर, आनंद पाटील, मोहन पाटील, राजन गवस, महादेव मोरे यांसारखे लेखक आहेतच. पण मराठवाडा, खानदेश या भागातील

गोविंद मुसळे यांसारखी तरुण लेखकमंडळीही आहेत. हेच लेखक ग्रामीण साहित्याला कलासापेक्ष असे गुणात्मक परिमाण मिळवून देत आहेत. यातच ना.धों. महानोरांची 'लावण्यवती', 'रानातली कविता' आणि इंद्रजित भालेरावांची कोवळी भावकविताही सामावून घेतली पाहिजे. ग्रामीण जीवनावरल्या कादंबऱ्यांत विश्वास पाटलांच्या 'पांगिरा' आणि 'झाडाझडती' यांचा मुद्दाम उल्लेख केला पाहिजे. ग्रामीण जीवनावरचे किस्सेवजा भुस्कट बरेच पाडले गेले; पण या जीवनातल्या जाड धमन्यांतले रक्तप्रवाह दाखविणाऱ्या कादंबऱ्या अपवादात्मकच म्हटल्या पाहिजेत. 'झाडाझडती'ने एक वाट पाडली आहे. या वाटेने जाण्याची कुवत कितीजण दाखवतात ते बघावयाचे आहे. आनंद यादवांनी आत्मचरित्रात्मक कादंबरीचा विशाल पट मांडण्याचा प्रयत्न केला आहे; पण तो तसा आत्मनिष्ठच राहिला आहे.

जीवनसन्मुखतेच्या ऊर्मीतून निर्माण होणारे हे साहित्य एका बाजूला दिसत असताना दुसऱ्या बाजूला आत्मनिष्ठेची ऊर्मीदेखील तितकीच उत्कट आणि गाढ होताना दिसत आहे. त्यातून मनोविश्लेषणाच्या अनेक गुंफांतून अंधाऱ्या पावलांनी भिरभिरणारे, भाषाद्रवाची सुप्त सामर्थ्ये अनेक मार्गांनी जागे करणारे, भोवतालच्या विपरीत परिस्थितीशी निर्णायक पण नकारात्मक विरोध आक्रोशून व्यक्त करणारे, आत्मक्लेशी साहित्य निर्माण होऊ लागले. त्याचे वर्णन अतिवास्तववादी, अस्तित्ववादी असे करण्यात येते. मात्र, आज निर्घृणपणे बाजारी बनलेल्या जगात संवेदनाशील मनाची कोण ससेहोलपट होते, याची जाणीव या लेखनांतून तीव्रपणे होत रहाते.

कविता हा नैसर्गिकपणे आत्मनिष्ठ असलेला साहित्यप्रकार. या प्रकारात जीवनसन्मुखता ही साक्षात असू शकत नाही. ती तिरकस अभिव्यक्तीच्या पद्धतीतून, प्रतीक, प्रतिमा यांच्या संकरातून, अनेकार्थी रचनावैशिष्ट्यांतून जीवनानुभव व्यक्त करीत असते. मर्ढेकरांनी मराठीत जी नवकविता साकार केली तिचे एक युग निर्माण झाले, असे मानण्यात येते. ते या अर्थाने की धीट, आत्मलक्षी काव्याची एक नवी भाषाशैली त्यांनी निर्माण केली. त्यात संतवाणी, बोलीभाषा, मराठीने आत्मसात केलेले इंग्रजी शब्दप्रयोग, असांकेतिक प्रतिमांची योजना, भिन्न स्तरांवर परावर्तित होणाऱ्या अर्थच्छटा, अपरिचित नादसाधर्म्ये यांचा समावेश होता. ही कविता म्हणजे केवळ भाषाशैली नव्हती. तिच्यात एक निराळे जीवनभाष्य होते. औद्योगिक संस्कृतीच्या महानगरात माणसाची जी अवहेलना, अधःपात होतो; तिच्याबद्दलचे दुःख आणि वेदना आणि ईश्वराची भाकलेली आत्मक्लेषी करुणा होती. हा मर्ढेकरांच्या कवितेचा जो आत्मा होता तो व्यक्त करणाऱ्या काव्याचा एक पंथ निर्माण होईल अशी अपेक्षा होती. तसे मात्र घडले नाही. मर्ढेकरांच्या शैलीची चमकदार भाषावैशिष्ट्ये व प्रतिमानिर्मितीची पृष्ठभागावरील रीत अनुकरणारी कविता निर्माण झाली. हे नेहमीच होत राहते. युगधर्मी कवीची परंपरा तितक्याच तेजाने चालविणारा कवींचा गट नंतर निपजत नाही. विंदा करंदीकर, गं.व. ग्रामोपाध्ये, य.द. भावे इत्यादींनी काव्यरचना केली; पण त्यांतील विंदा करंदीकरच आपली वेगळी मुद्रा निर्माण करू शकले. १९६० च्या दरम्यान मराठी कवितेला दिलीप चित्रे, नारायण सुर्वे आणि ग्रेस यांच्या कवितेमुळे नवे परिमाण मिळाले. त्या अगोदर ज्यांनी काव्यरचनेस प्रारंभ केला होता; त्या कुसुमाग्रज, बोरकर, वसंत बापट, मंगेश पाडगावकर या कवींचा प्रवाह भा.रा. तांबे, बी, गडकरी, बालकवी यांच्या सौंदर्यपूजक कवितेशी आणि समाज-सुधारणेचा उद्घोष करणाऱ्या केशवसुतांशी काही प्रमाणात होता. त्यांनी विविध विषयांवरची विपुल आणि आकर्षक काव्यरचना केली; पण त्यात नेमकी जीवननिष्ठा अगर काव्यनिष्ठा शोधता येत नाही. विंदा करंदीकर त्यांचे सहप्रवासी; पण त्यांच्या कवितेची प्रकृती कमी विभ्रम दाखविणारी पण अधिक सत्त्वयुक्त गाढ निष्ठा जोपासणारी, अशी होती. तिचे नाते साम्यवादी विचाराशी आणि विज्ञानयुगाशी होते. तिने काही वृत्त-छंदांचे प्रयोग केले, स्वच्छंदी बालगीते लिहिली. पण त्यामुळे त्यांच्या कवितेची मूळ धारणा विसरली गेली नाही.

साम्यवादी तत्त्वज्ञानावरची श्रद्धा घोषित करणारी 'नवी मळवाट' शरच्चंद्र मुक्तिबोधांनी पाडण्याचा प्रयत्न केला. ही मळवाट अनेक कारणांनी अरुंदच राहिली. या विचारांची अभिव्यक्ती सातत्याने, पिळदारपणे आणि नेमक्या काव्यगर्भ शैलीत, अनुभवाचे खडे बोल उमटवीत, या क्षेत्रातील पूर्वसूरींचे ऋण कृतज्ञपणे मान्य करीत, निखळ धातूसारखी कविता लिहिणारे कवी म्हणून नारायण सुर्वे यांनी आपले स्थान पक्के केले. प्रत्यक्ष जगण्याच्या खटाटोपातून त्यांनी आपले विद्यापीठ उभारले. मर्ढेकरांनंतरच्या अस्सल कवितेचे हे नाणे. कृत्रिम वंडखोरीचे आणि विश्वव्यवहाराच्या अंतिम ज्ञानाचे, चमत्कृतिपूर्ण आणि खटकेबाज शाब्दिक हातवारे करणारी गझलांची रास सुरेश भट आणि त्यांच्या सूरकऱ्यांनी उठवली. त्यांच्या तुलनेत नारायण सुर्वेंची कविता सहानुभूतीचा खणखणीत नाद उठविते.

अनियतकालिकांच्या चळवळीचे स्वरूप आपण पूर्वी पाहिले आहे. त्यातल्या काही कवींनी मर्ढेकरांच्या नवकवितेचा पुढचा टप्पा साकार केला. दिलीप चित्रे, अरुण कोलटकर, वसंत आबाजी डहाके, गुरुनाथ धुरी, भालचंद्र नेमाडे या कवींनी आपला वेगळा ठसा उमटविला. दिलीप चित्रे हे मर्ढेकरांनंतरचे महत्त्वाचे

कवी. त्यांच्या कवितेने मराठी कविता आधुनिक केली. त्यांनी कवितेचे अव्यक्तिकरण केले. संवेदनांना सरळ सरळ भाषेत नेले, कवितेची भाषा सार्वभौम असते असे भान निर्माण केले. त्यांच्या कवितेचे संदर्भ जुन्या मराठी कवितेपासून आधुनिक युरोपियन कवितेपर्यंत पसरले आहेत. चित्र्यांचे दोन संग्रह 'कविता' (१९६०) व 'कवितेनंतरची कविता' (१९८०) आणि आता समग्र कवितेचा पहिला खंड (१९९१) मराठी काव्यपरंपरेत वसले आहेत, असे दिसत नाही. एका मर्यादित काव्यवर्तुळात तिचे मोल जोखले गेले. या कवितेत बौद्धिक प्रयोगशीलतेचा अधिक भाग आहे का? कोलटकरांच्या 'जेजुरी'वर सदानंद रेगेंसारख्या अभ्यासकाने जी प्रतिक्रिया व्यक्त केली होती ती अर्थपूर्ण वाटते. 'बऱ्याच कविता कळत नाहीत, पण त्या केवळ शब्दक्रीडाही वाटत नाहीत. ही कविता बाजूला टाकता येत नाही आणि ती आपल्याला पेलवतही नाही.' याचे महत्त्वाचे कारण असे असावे, की या कवितेमागची धारणा विकल, विस्कळीत पण अस्तित्वाच्या क्षणिक संवेदनांशी प्रामाणिक राहून जगण्याचे आणि भाषेचे एकरूप शोधणारी अशी झाली आहे. पारंपरिक दर्शने सोडून दिल्याखेरीज शुद्ध अस्तित्वाला भिडता येत नाही, यांत्रिक युगात माणूस एकाकी झाला आहे, तो अर्थशून्यतेने घेरला आहे, असे या धारणेला अभिप्रेत आहे. प्रत्यक्ष प्रामाणिक जगण्यातून मानवी व्यवहाराची आणि मूल्यांची निकोप फेरमांडणी करता येईल असेही एक गृहीत असावे. या कवीचे आणखी एक वैशिष्ट्य म्हणजे त्यांनी अटळ वाटेल तेव्हाच काव्यनिर्मिती केली आहे. रचना, भाषा यांवर प्रभुत्व मिळाले म्हणून सतत, विपुल निर्मितीच्या मोहात ते सापडले नाहीत. दिलीप चित्रे यांचीच निर्मिती फक्त विपुल वाटेल अशी आहे. ते मूलतः कवी असल्याने हे घडले असावे.

कोणत्याही प्रवाहात न सामावणारे, स्वतःची किमान पृथगात्मकता असणारे कवीही या काळात निर्माण झाले. त्यांत आरती प्रभू, इंदिरा संत, ना.धों. महानोर, ग्रेस, शंकर वैद्य, शंकर रामाणी, पुरुषोत्तम पाटील, श्रीधर शनवारे अशी नावे पुढे येतात. यांत इंदिरा संत, ग्रेस, आरती प्रभू, ना.धों. महानोर हे ठळक दिसणारे कवी. पु.शि. रेगे यांचा उल्लेख अगोदर आलेला आहेच. यातले जे ठळक कवी आहेत त्यांनी आपली वेगळी काव्यमुद्रा उमटवली आहेच. इंदिराबाईंनी व्यक्तिगत दुःखाचे अविरत झरणारे प्रवाह, निसर्गाच्या सायुज्यतेने, कोवळ्या पालवीसारख्या हुरहुर लावणाऱ्या मोहक शैलीत साकार केले आहेत. आरती प्रभूंची कविता विरह, निराशा, निसर्ग, नियती यांची गुंफण करीत साकार होते. महानोरांचा नादमय निसर्ग बालकवींची वेगळी, वास्तव परी सांगत आणि पारंपरिक शृंगाराची चित्रे नव्या जाणिवेत गोंदत पुढे येतो. प्रतिभावान शेतकऱ्याने ध्वनिगंधित केलेल्या या अपूर्व रचना होत. ग्रेसची रीत अगदीच वेगळी, तशी पठडीत न बसणारी; तिने स्वीकारलेली नवी संवेदना एका व्यक्तिनिष्ठ दुःखव्यथेत चिंब करून टाकली व ती आविष्कृत करताना निसर्गचक्रातील आभाळ-पाण्याचे, परंपरामानसातील गाईसारख्या मूक प्राण्यांचे, आणि अन्य नवनिर्मित मिथिकांचे व्याकूळ नादमयतेने उपयोजन केले. कवितेचे एक धूसर शिल्प तयार केले. तिच्या कळा एका गूढतेने वेढल्या जातात. शंकर रामाणींची 'दिवेलागण'ही अनंताचे क्षितिज खुणावीत राहते. या कवींच्या बाबतीत एकच समान सूत्र बांधता येते. ते असे की, हे कवी आपल्या प्रकृतिधर्माला सांभाळून वेगवेगळ्या वाटांनी पुन्हा सौंदर्यवादी तत्त्वच जोपासत आहेत.

हे सौंदर्यतत्त्व जोपर्यंत जीवनाचे सोपे व गोंडस आकलन साकार करण्यात गर्क झालेले होते तोपर्यंत लघुनिबंध, गुजगोष्टी, गद्यकाव्ये यांसारखे साहित्यप्रकार आवडीने वाचले जात होते. हा सोपेपणा व हे सौंदर्य भाबडे आहे याची जाणीव झाली तेव्हा हे प्रकार साहित्यातून साप्ताहिकांच्या पुरवण्यांत टाकण्यात आले. ते संस्कारित करण्याची कल्पकता, प्रतिभा आणि जीवनदर्शन ज्या साहित्यिकांजवळ होते त्यांनी हे प्रकार सूक्ष्म आणि संस्कारित केले. माधव आचवल, सरोजिनी वैद्य, विंदा करंदीकर, इरावती कर्वे, दुर्गाबाई भागवत यांनी हा साहित्यप्रकार उंचीवर नेला, पण नंतर तो संपून गेला. असे झाले तरी एकोणिसाव्या शतकातील अभ्यासपूर्ण गंभीर, दीर्घ निबंधाचे लेखन या काळात घडले नाही. संशोधक, अभ्यासक यांचे काम व लेखन चालू आहे. साहित्यसमीक्षेच्या क्षेत्रात आस्वादक समीक्षा व सुलभ उपपत्ती मागे पडून पाश्चात्त्य तत्त्वज्ञान व साहित्यविचार यांच्या प्रभावाने नवे साहित्यविषयक सिद्धांतच निष्पन्न झाले, किंवा जुन्या साहित्यविचारांची शिस्तबद्ध वर्गवारी करण्यात आली. रा.भा. पाटणकरांनी ही दिशा दाखवून दिली. त्यानंतर समीक्षेच्या नव्या रूपांचा परिचय आणि भाषाविज्ञानाच्या आश्रयाने साहित्यविचारांचे नवे व्यवस्थापन करण्यास सुरुवात झाली, तरी मर्ढेकरांनंतर कुणी नवा कलाविषयक सिद्धांत मांडला नाही. प्रभाकर पाध्ये, मे.पुं. रेगे यांनी प्रयत्न केले, ते प्रस्थापित विचारांची चिकित्सा करण्याचे. भालचंद्र नेमाडे यांचे 'टीकास्वयंवर' उपयोजित समीक्षेचेच आहे. प्राचीन काव्यशास्त्राचा नव्या जाणिवेतून चालविलेला अभ्यास फलदायी ठरेल असे वाटते.

यानंतर या कालखंडातील कादंबरी व कथा यांतील प्रवाहांचा विचार करून हा धावता परामर्ष संपविता येईल. कादंबरीबद्दल

डॉ. नेमाडे यांनी जो निबंध लिहिला आहे त्याचा थोडा विचार करणे अगत्याचे आहे. मराठी कादंबरीचा विचार करताना काही तत्त्वे त्यांनी स्वीकारली: (१) मराठी कादंबरी एकोणिसाव्या शतकात सुरू झाली म्हणून या शतकाची सांस्कृतिक पार्श्वभूमी तपासणे; (२) कादंबरी हा विस्तृत भाषिक अवकाश असणारा साहित्यप्रकार असल्याने कादंबरीकारांचे शुद्ध वर्गीकरण होत नाही हे ध्यानात घेणे; (३) आशयद्रव्य व शैली या निकषांवर कादंबरीबद्दलचे निष्कर्ष काढणे आणि महत्त्वाचे म्हणजे – (४) हे कादंबरीकार मराठी समाजाने घडविले आहेत या देशी-पणाचे भान सतत जागे ठेवणे. जगभरच्या 'कलाकृतीं'ना उचलून त्यांच्याशी मराठी 'कलाकृतीं'ची तुलना करणे गैर आहे याची जाणीव ठेवणे. नेमाडेंना मराठी कादंबऱ्यांत तीन मूळ प्रवृत्ती आढळतात. एक *यमुनापर्यटन* प्रवृत्ती, दुसरी *मुक्तामाला* आणि तिसरी *मोचनगड*. पहिल्या प्रवृत्तीत कादंबरीकार समाजातील महत्त्वाचे प्रश्न निवडून त्यासंबंधी एक नैतिक भूमिका घेऊन कादंबरीलेखनाच्या रूपाने एक भाषिक कृती करतो. ही प्रवृत्ती मराठी कादंबरीत प्रबळ झाली नाही. मुक्तामालासारख्या दुसऱ्या प्रवृत्तीतील कादंबरीची मुळे जीवनाऐवजी वाङ्मयीन संकेतांमध्ये अधिक असतात. या कादंबरीत कृती टाळलेली असते, तिचे वळण रंजक, आकृतिनिष्ठ असते. तिसऱ्या मोचनगड प्रवृत्तीत वास्तवाचा आभास निर्माण केलेला असतो. ती प्रकृतिप्रधान असते. अद्भुतरम्य, ऐतिहासिक, पौराणिक कादंबऱ्या या प्रकारात मोडतात. कादंबरीचे द्रव्य वास्तवात शोधून, पक्क्या नैतिक भूमिकेतून त्यांची मांडणी करण्याबाबतची मराठी कादंबरीकारांची अनास्था नेमाडे वसाहतवादी राजवटीत तयार झालेल्या मनःपिंडात शोधतात. तितकीच चिंतेची बाब त्यांना ज्या कृत्रिम शैलीत कादंबऱ्या लिहिल्या गेल्या ती वाटते. या कादंबऱ्या स्वतंत्र, सर्जक भाषेत लिहिल्या गेल्या नाहीत. या संदर्भात १९६० नंतरच्या मराठी कादंबऱ्या बोलीभाषा व लिखित भाषा यांतील अंतर कमी करून तयार झालेल्या मराठीत लिहिल्या गेल्या. हे त्यांचे मोठे यश आहे असे नेमाडे म्हणतात. या कामात व्यंकटेश माडगूळकरांसारखे लेखक, लघुनियतकालिके व दलित साहित्ये यांचे योगदान मोठे आहे, असे त्यांना वाटते. या जीवनसन्मुख भाषाशैलीमुळेच १९६० नंतर मराठीत एक तरी सरस कादंबरी लिहिली गेली असे दिसते. धग, रथचक्र, स्वामी, चक्र, वैतागवाडी, इंधन, टारफुला, वासूनाका, काळोखाचे अंग, बॅ. अनिरुद्ध धोपेश्वरकर, शिदोरी, माहिमची खाडी, गोतावळा, अंधारवाटा, मुंबई दिनांक अशी नावे त्यांनी दिली आहेत. ही निवड एका विशिष्ट दृष्टिकोनातून केली आहे. तिच्यासंबंधी एकमत होईल असे नाही. मराठीतील व्यक्तिवादी लैंगिकतेवर नेमाडेंनी प्रखर टीका केली आहे. आपल्या समाजाची स्थिती आणि गरजा ध्यानात घेता, ती अनाठायी वाटत नाही. सौंदर्यकल्पना उलट्या बाजूने छोट्या गटाकडून विशाल समाजावर लादल्या जातात. यामुळेही सकस, जीवनदर्शी कादंबरीलेखन घडत नाही. १९६० नंतरच्या कादंबऱ्यांत काही पोटविभागही दिसतात. त्यांपैकी काही कादंबऱ्यांत मूळ प्रवृत्तींची सरमिसळ झालेली आढळते. प्रतिकृतिप्रधान कादंबऱ्यांत ऐतिहासिक, पौराणिक, चरित्रप्रधान कादंबऱ्या निर्माण झाल्या. स्वामी, श्रीमान योगी, आनंदी गोपाळ ही उदाहरणे. मुक्तामाला प्रवृत्तीतील रतिप्रधान कादंबरीचे मराठीला मोठेच आकर्षण. त्यांत फडके प्रवाहातले, खानोलकर, गाडगीळ आणि शैलजा राजेंसारखे कादंबरीलेखक होतेच; पण श्री.ना. पेंडसेंसारखे दमदार कृतिप्रधान लेखकही 'एल्गार', 'हद्दपार' लिहिल्यानंतर 'गारंबीचा बापू', 'यशोदा' लिहिताना या गटात सापडले. 'रथचक्र'सारख्या समर्थ कादंबरीत कृष्णाबाईचे पात्र आलेच. स्थानप्रधान अगर प्रादेशिक कादंबरीचा दुसरा प्रवाह आला. त्याचे वास्तवाशी जवळचे नाते जडले. वनगरवाडी, चक्र, माहिमची खाडी, गोतावळा, पाचोळा ही त्याची उदाहरणे. यात आतापर्यंत मराठी कादंबऱ्यांत न आलेल्या भूभागाचे चित्रण आले. ते खऱ्या जगण्यावागण्याचे चित्रण होते. त्यातही लेखकाचा नेमका दृष्टिकोन नसल्याने या कादंबऱ्यांचा आवाका मर्यादित राहिला. 'टारफुला' ही मर्यादा पार करण्याचा प्रयत्न करीत होती. स्वातंत्र्योत्तर काळातील सर्व देशाचे प्रतीकात्मक चित्र ती साकार करीत होती. प्रादेशिक कादंबरीने मराठीला देशीपणाचे भान दिले. आणखी एक गट निर्माण झाला तो पोटसमूहाचे अगर संस्कृतीचे चित्रण करणाऱ्या कादंबऱ्यांचा. पोटसंस्कृती हा विशाल समाजाचा पोटभाग आहे याचे भान या कादंबऱ्या ठेवतात. 'इंधन', 'अंधारवाटा', 'मुंबई दिनांक', 'सिंहासन' या कादंबऱ्या प्रखर वास्तव पेलू शकतात.

१९६० नंतरच्या कादंबरीविचारावर नेमाड्यांच्या 'कोसला'ची मोठी छाया आहे. मराठी कादंबरीला नवे परिमाण आणि दृष्टी देण्याचे ऐतिहासिक काम या कादंबरीने केले. खेडे आणि सुधारलेले ज्ञान, संस्कृतीचा वारसा असणारे शहर यांचे संवेदनशील समकालीन भान या कादंबरीने दिले. त्यासाठी परंपरागत शैलीचा वारसा पचवणारी नवी मराठी शैली निर्माण केली. ती तरुण मनाची सहजस्फूर्त शैली होती. त्यांना एकदम आपलेपणा वाटेल अशी होती. प्रस्थापित मूल्यांची कठोर तपासणी उपहासगर्भ, खुशखुशीत तऱ्हेने करणारी होती. कोवळ्या मनाला झोंबणारे जगण्या-मरण्याचे, श्रेयापश्रेयाचे, भीती-अचंब्याचे, ज्ञात-अज्ञाताचे प्रश्न विव्हळ

अनुक्रमणिका

तटस्थतेने मांडणारी ही भाषिक कृती होती. तिने जो प्रवाह निर्माण केला, त्या वाटेने जाण्याचा प्रयत्न अनेक तरुण लेखक करीत आहेत, हे या कादंबरीचे मोठेच श्रेय आहे. अलिकडे अरुण साधूंनी 'शोध' नावाची जी महत्त्वाची कादंबरी लिहिली आहे (आणि जी दुर्लक्षित राहणार अशी भीती वाटते आहे) त्या कादंबरीचे आंतरिक नातेसंबंध 'कोसला'शी आहेत. 'कोसला' आणि 'कॅचर इन द राय' या कादंबऱ्यांचा उल्लेख करून 'कोसला' ही उचलेगिरी आहे, असा जो हास्यास्पद आरोप अलिकडे केला जातो, त्याचा परामर्ष घेणे आवश्यक आहे. तो घेतल्यावर असे निर्विवादपणे म्हणता येईल की 'कोसला' हे बावनकशी देशी नाणे आहे. परक्या धातूची भेसळ तिच्यात नाही. भारतीय संदर्भात अस्तित्ववादाची अस्सल धारा, 'कोसला'ने निर्माण केली. तिच्यात शाम मनोहरांपासून मधुकर जावडेकर ते शशांक ओकांपर्यंतचे लेखक प्रतिबिंबित झाले आहेत.

शेवटी असे म्हणता येते की, मराठी कादंबरीचे नवे आवर्तन १९६० पासून सुरू झाले. या आवर्तनात कादंबरीने वास्तववादाचा अंगीकार केला. नवी आशयद्रव्ये निवडली. व्यक्ती, समाज यांच्यातला दुवा सांधला. सामान्य जीवन-व्यवहारात सौंदर्यतत्त्वे पाहिली. कादंबरीकाराला रंजनकौशल्यापेक्षा नैतिकतेची भूमिका आवश्यक असते, याची जाणीव कादंबरीकारांना झाली. विविध सामाजिक स्तरांतून हे कादंबरीकार पुढे येत आहेत. त्यामुळे मराठी कादंबरी खऱ्याखुऱ्या अर्थाने मराठी होत आहे. मात्र, या स्वागतार्ह दिशेनेच मराठी कादंबरीची वाटचाल यापुढे होणार, असे ठामपणे म्हणणे धाडसाचे होईल.

या कालखंडातील नाट्यसाहित्याकडे नजर टाकली, तर अन्य साहित्यप्रकारांसारखेच बहुस्तरीय चित्र दिसते. लोकप्रिय, अतिरंजित, दोन अर्थांना सांभाळणारी करमणूकप्रधान नाटके, कौटुंबिक नाटके, कौटुंबिकतेचा वसा घेतलेली पण समस्याप्रधान, गंभीर वाटणारी नाटके, ऐतिहासिक नाटके, भाषांतरित-रूपांतरित नाटके, प्रायोगिक नाटके आणि समकालीन वास्तवाचा धाडसाने वेध घेणारी नाटके इत्यादी. या सर्व प्रकारच्या नाटकांचा विचार करण्याची गरज नाही. रंगभूमी जिवंत ठेवणारी नाटके आणि रंगभूमीला प्रगत ठेवणारी नाटके असा स्थूल भेद करावा लागतो. दुसऱ्या प्रकारच्या नाटकावर लक्ष केंद्रित करताना काही सूत्रे सापडतात, काही नाटककार महत्त्वाचे ठरतात. या काळात नाटक या माध्यमाच्या शक्यता जाणीवपूर्वक तपासल्या जात आहेत. या तपासत असताना पाश्चात्त्य रंगभूमीचा विचार समोर असतो. किंबहुना ही रंगभूमी मर्ढेकरांपेक्षा वेगळ्या अर्थाने बरीच परपुष्ट आहे. आपल्या परंपरागत रंगभूमीची पुष्टिद्रव्ये त्यांत मिसळली जात नाहीत असे नाही; पण कमी प्रमाणात. एकाच वेळी लोकसाहित्याकडे मागे परत वळणारी वृत्ती आणि अत्याधुनिक पाश्चात्त्य नाट्यरूपांचा हव्यास बाळगणारी वृत्ती या काळात दिसते, असे पुष्पा भावे म्हणतात ते योग्य आहे. या कालखंडातील नाटककारांत विजय तेंडुलकर, महेश एलकुंचवार, सतीश आळेकर, प्रेमानंद गज्वी, वि.वा. शिरवाडकर, वसंत कानेटकर, रत्नाकर मतकरी, जयवंत दळवी, सुरेश खरे यांचा उल्लेख करावा लागतो. त्यापैकी शिरवाडकर, दळवी, खरे, मतकरी यांनी गंभीर समस्या-प्रधान नाटके लिहिली, ती उत्तम तंत्रज्ञान वापरून सादर केली. कानेटकरांची कारकीर्द दीर्घकालीन, वैविध्यपूर्ण, तंत्रनिपुण आणि यशस्वी झाली. खरे, मतकरी यांनी व्यावसायिक आणि प्रायोगिक यांचे मिश्रण केले आणि दोन्हीकडचे श्रेय संपादन करण्याचा प्रयत्न केला. तेंडुलकर हे महत्त्वाचे नाटककार. समकालीन प्रश्न त्यांनी गांभीर्याने व चातुर्याने मांडले. नाट्यतंत्रावरची त्यांची पकड अचूक आहे. सेक्स, व्हायलन्स हे आधुनिक जीवनात उतरलेले घटक आणि समकालीन परिस्थिती, प्रश्न यांची उत्तम सांधेजोड ते करू शकतात. त्यांच्या 'घाशीराम कोतवाल'ने आंतरराष्ट्रीय यश मिळवले. सतीश आळेकर यांनी रंगभूमीवर प्रयोग केले; पण ते आपल्या मातीतले कल्पक प्रयोग होते. 'महानिर्वाण' हे महत्त्वाचे नाटक. या नाटकाचे रूप आधुनिक; पण मुळे भारतीय, सनातन आहेत. एलकुंचवार हे प्रमाथी आदिम नातेसंबंधांचा शोध घेणारे जबरदस्त नाट्यभान असणारे नाटककार. त्यांच्या 'वाडा चिरेबंदी'ने ते सामान्य रसिकांपर्यंतही आले. प्रा. गो.पु. देशपांडे यांनी ज्या राजकीय नाटकाच्या शुद्ध स्वरूपाचा शोध चालविला आहे, त्या मार्गावरील 'उद्ध्वस्त धर्मशाळा', 'अंधारयात्रा', 'चाणक्य' अशी नाटके लिहिली आहेत. पारंपरिक रंगभूमीशी त्यांचा धागा मजबूत आहे, पण सलग नाही. प्रेमानंद गज्वी हे दलित रंगभूमीचे आशास्थान आहे. ते नव्या प्रवाही नाट्यरूपांचा समर्थ शोध घेणारे नाटककार आहेत.

या काळातील मराठी कथेवर जी.ए. कुलकर्णी ठामपणे उभे आहेत. त्यामुळेच त्यांचे स्थान समकालीन कथाकारांना नाखुषीने मान्य करावे वाटते. लघुकथा संस्कृतीचा तात्त्विक निषेध करणाऱ्या देशी वाणाच्या, आणि समकालीन बोलीभाषेचा निवेदनातला उपयोग झाला पाहिजे, असा आग्रह असणाऱ्या साहित्यिकांचाही त्यांच्यावर रोष आहे. आधुनिकतेची तळी उचलणाऱ्या कथाकारांना तर ते कर्नाटकी बुरसटलेले वाटतात. ते काही असले तरी त्यांच्यासंबंधी कसोशीने जेवढी समीक्षा होत आहे ती अन्य कोणत्या कथाकाराच्या वाट्याला आली आहे, असे दिसत नाही.

अनुक्रमणिका

जी.ए. श्रेष्ठ कथाकार का? – तर त्यांनी स्वतःसाठी आणि वाचकांसाठी साहित्यनिष्ठेचा आदर्श घालून दिला. साहित्य ही साधना आहे; आणि तोच प्रतिभावंतांच्या मोक्षाचा मार्ग आहे ही धारणा त्यांनी वाचकांना पटवून दिली. त्यांनी कालनिरपेक्ष अशा कथारूपाचा एक समावेशक बंध निर्माण करण्याचा प्रयत्न केला. लोककथा, बोधकथा, दृष्टांतकथा, संसारकथा ही रूपे सामावून घेणारा हा बृहत् कथाबंध होता. तो समकालीन कथेचा घाट होता. त्यामुळे त्यांनी मराठी कथा पुढे नेली का पाठीमागे नेली, हा प्रश्न गैर ठरावा. त्यांनी मानवी जीवनाचा व्याकूळ तन्मयतेने शोध घेतला. जीवनाचे उग्र प्रश्न दुःखाच्या वेदीवर तेजस्वी बनतात, याचा प्रत्यय त्यांच्या कथेने दिला. सामान्य माणसांची आयुष्ये त्यांनी शोकांतिकेच्या उंचीवर नेऊन ठेवली. जी.ए. मराठीचे श्रेष्ठ कथाकार राहणार, यात शंका नाही.



अनुक्रमणिका

# साहित्याचे परिस्थितिविज्ञान

**रा.ग. जाधव**

**रूपकात्मक संकल्पनेचे स्पष्टीकरणः**

साहित्याचे परिस्थितिविज्ञान (इकॉलॉजी ऑफ लिटरेचर) एक रूपकात्मक संकल्पना आहे. कलेचे जीवशास्त्र, राज्यशास्त्राचे व्याकरण, भाषेचे रसायनशास्त्र या व यांसारख्या संकल्पनाही रूपकात्मकच आहेत. साहित्य, साहित्यविचार व एकूणच साहित्यसृष्टी या सर्व गोष्टी जीवविज्ञानाच्या (बायॉलॉजी) दृष्टीने सजीवांत (आरगॅनिझम) मोडत नाहीत. जीववैज्ञानिक दृष्टीने त्या निर्जीव पदार्थ ठरतात. या प्रकारच्या निर्जीव उपमेयाला सजीव उपमान मानणे, ही कल्पना रूपकात्मक ठरते, आलंकारिक ठरते. मानसशास्त्रात कल्पनेला (आयडिया) प्रतिमारहित विचार, वर्तनविशेष, चित्तप्रवृत्ती अशा विविध अर्थांनी स्पष्ट करण्याचा प्रयत्न करण्यात येतो. ज्ञानमीमांसेत किंवा तत्त्वज्ञानातही 'कल्पना' या संज्ञेचे वेगवेगळे अभिप्राय नमूद करण्यात येतात. मूलतः ही संज्ञा संदिग्ध व म्हणून वादग्रस्त समजण्यात येत असली, तरीही विचारप्रक्रियेत 'कल्पना' अपरिहार्य असते आणि संदर्भानुसार तिचा अर्थ सुस्पष्ट करण्यात येत असल्याने ती प्रत्यक्ष वापरात तेवढी संदिग्ध व वादग्रस्त ठरत नाही.

कल्पना व संकल्पना या दोन संज्ञा मानसशास्त्रात व ज्ञानमीमांसेत वेगळ्या मानल्या जातात. संकल्पना (कॉन्सेप्ट) म्हणजे साकल्यात्मक कल्पना, बीजभूत कल्पना, अर्थगर्भ कल्पना असे, काहीशा सोयीने म्हणता येईल. संवेदनांची प्रतीती व त्यांच्या बोधाचा प्रत्यय (अनुक्रमे सेन्सेशन व परसेप्शन) या बाबी कल्पनेच्या पूर्वगामी असतात, असे मानसशास्त्रात मानले जाते. म्हणजे आधी संवेदन व संबोध आणि त्यांच्या अनुषंगाने कल्पना, असा हा क्रम असतो. संकल्पनेत असा क्रम अपरिहार्य मानला जात नाही. कल्पनाप्रक्रियेतील (आयडिएशन) एक साधन म्हणून, एक उपकरण म्हणून किंवा एक परिभाषा म्हणून संकल्पना अवतरते व उपयुक्त ठरते. विचारप्रक्रियेत कल्पना आणि संकल्पना यांचे अलग स्वरूप स्पष्ट होते. आर्थिक मानव (इकॉनॉमिक मॅन) ही संकल्पना आहे आणि अशा मानवाच्या अर्थव्यवहारासंबंधी विविध कल्पना त्या संकल्पनेत निहित असतात, बीजभूत असतात. या दृष्टीने पाहता, 'साहित्याचे परिस्थितिविज्ञान' ही एक संकल्पना आहे, असे म्हणता येईल.

काव्यादी ललित साहित्यात रूपकाला (मेटॅफर) अलंकार म्हणून समजण्यात येते. तथापि ज्ञानमीमांसेत किंवा विचारप्रक्रियेत रूपकाचा उपयोग केवळ आलंकारिक स्वरूपाचा नसतो. तो अधिक अर्थसंपृक्त असतो. याचे कारण विचारविनिमयातील रूपक ही केवळ कल्पना नसते; तर एक संकल्पना असते व म्हणून ती अधिक आशयघन ठरते. रूपकयोजना हीदेखील विचारप्रक्रियेची एक गरज असते. मानसशास्त्रात *संज्ञाप्रवाह* (स्ट्रीम ऑफ कॉन्शसनेस) किंवा तत्त्वज्ञानात चैतन्यहृदय (एलान व्हायटल) यांसारख्या रूपकात्मक संकल्पना एक गरज म्हणून आवश्यक ठरतात. 'साहित्याचे परिस्थितिविज्ञान' याचा अर्थ 'साहित्यरूप सजीवाचे परिस्थितिविज्ञान' असा होतो व म्हणून ही एक रूपकात्मक संकल्पना आहे, हे लक्षात घ्यावे लागते.

यापुढील विवेचनात सोय म्हणून 'साहित्याचे परिस्थितिविज्ञान' असा प्रयोग करण्याऐवजी मी 'वाङ्मयीन परिस्थितिविज्ञान' असा प्रयोग विकल्पाने करणार आहे. इथे वाङ्मय म्हणजे साहित्य एवढाच अर्थ मला अभिप्रेत आहे. या दोन्ही संज्ञांत अर्थभेद आहे, यासाठी हा खुलासा केलेला आहे.

**वैज्ञानिक तत्त्वज्ञानातील सांस्कृतिक भानः**

विविध प्रकारची जीवविज्ञाने (लाइफ सायन्सेस) व भौतिक विज्ञाने (फिजिकल सायन्सेस) यांच्या वेगवान उदयामुळे व प्रगतीमुळे 'विज्ञानाचे तत्त्वज्ञान' हा विषयही हळूहळू उत्क्रांत व प्रगत होत गेल्याचे दिसून येते. विज्ञानाच्या अद्ययावत तत्त्वज्ञानामध्ये विज्ञान व संस्कृती यांच्या परस्परसंबंधाच्या विचारालाही महत्त्व प्राप्त झालेले आहे. या विचाराच्या मुळाशी ज्ञानविज्ञाने, संस्कृती, समाज, कला-साहित्य यांच्या परस्परनात्याचे एक नवे व वास्तव भान आहे. निसर्ग आणि मानव यांच्यासंबंधीची कोणतीही ज्ञान-विज्ञान शाखा स्वायत्तपणे, स्वतंत्रपणे अर्थपूर्ण ठरू शकत नाही. या शाखांना अलग मानून व राखून त्यांच्या अभ्यासाची व्यापक व समग्र उद्दिष्टे गाठता येत नाहीत, असे या नवीन जाणिवेचे स्वरूप आहे. म्हणून आंतरशास्त्रीय, बहुशास्त्रीय व्यापक संश्लेषक संशोधनाची नवी दृष्टी विद्यमान ज्ञानविज्ञानक्षेत्रांत विशेष महत्त्वाची मानली जाते. विज्ञानांच्या क्षेत्रातील विशिष्ट वैज्ञानिक संकल्पनांतून

अनुक्रमणिका

प्रत्यक्ष मानवी वर्तनाला व अनुभवाला अर्थपूर्ण करणारा, त्यांची संगती लावणारा, त्यांची नैसर्गिक व्यवस्था व यंत्रणा स्पष्ट करणारा जो आशय संभवतो, त्याचा उपयोग विज्ञानेतर क्षेत्रात करण्याची ऐतिहासिक गरज आहे व ही गरज आधुनिक तत्त्वज्ञाने, विचारप्रणाल्या व विज्ञाने यांनी मान्य केलेली आहे. या दृष्टीने पाहता वैज्ञानिक साहित्यविचार हा आज-उद्याच्या साहित्यसृष्टीतील एक आवश्यक व अपरिहार्य असा घटक ठरतो. ही काळाचीही गरज आहे; एकप्रकारची ऐतिहासिक नियती आहे. खरे तर, 'परिस्थितिविज्ञान' ही जीवविज्ञानाची शाखा या ऐतिहासिक अटळतेचीच अपत्य होय.

तथापि 'ऐतिहासिक नियती' या कल्पनेचा अर्थ विविध समाज विविध प्रकारे करीत असतो. पश्चिमी समाजात विज्ञानयुगाच्या एका प्रगत टप्प्यावर विज्ञानाचे तत्त्वज्ञान एक गरज म्हणून विशेष महत्त्वाचे ठरले आहे. या विज्ञानाच्या तत्त्वज्ञानाशी निगडित असलेल्या सांस्कृतिक समस्यांचे नवे भान पश्चिमी समाजात ऐतिहासिक क्रमविकासातून निर्माण झाले. भारतातील व महाराष्ट्रातील विज्ञानयुग, वैज्ञानिक तत्त्वज्ञानाची गरज व ते तत्त्वज्ञान आणि संस्कृती यांचे नाते या सर्वच बाबी पश्चिमी समाजापेक्षा अगदी वेगळ्या व वेगळ्या अर्थांच्या आहेत, आणि या वेगळेपणाचे स्वरूप मांडणे हा एक स्वतंत्र अभ्यासविषय आहे. या विषय इथे अर्थातच प्रस्तुत नाही.

मराठी साहित्यसृष्टी व साहित्यविचार यांच्या संदर्भात वैज्ञानिक संकल्पनात्मक विवेचनाची गरज आहे हे मान्य केले तरी, या गरजेची ऐतिहासिक मीमांसा आपल्या साहित्याच्या व संस्कृतीच्या संदर्भातच केली पाहिजे. अर्थातच ती पश्चिमी साहित्य व संस्कृती यांच्या संदर्भातील मीमांसेपेक्षा वेगळीच असणार हे उघड आहे. काहीशी अशी मीमांसा या लेखनाच्या शेवटी केलेली आहे.

### वैज्ञानिक संदर्भ व साहित्य:

साहित्यविचार हादेखील परिस्थितिविज्ञानाप्रमाणेच एक वैशिष्ट्यपूर्ण विचार आहे. जीवविज्ञाने व जडविज्ञाने यांची एक समवायदृष्टी परिस्थितिविज्ञानामागे आहे. ती विश्लेषकही आहे; पण प्राधान्याने संश्लेषकही आहे. ज्ञानविज्ञानक्षेत्रातील विद्यमान समवायदृष्टी ही माणसाच्या बौद्धिक उत्क्रांतीमधील एक महत्त्वाचा ऐतिहासिक टप्पा होय. बौद्धिक व भौतिक अशा दुहेरी सांस्कृतिक गरजेतून ही समन्वायदृष्टी उदयास आलेली आहे. आंतरशास्त्रीय वा बहुशास्त्रीय अशा किंचित दोन वेगळ्या अर्थच्छटा असलेल्या रूढ संज्ञा त्या समवायदृष्टीच्याच द्योतक आहेत. परिस्थितिविज्ञानाची अधिक वैशिष्ट्यपूर्णता यानंतरच्या विवेचनातून स्पष्ट केलेली आहे. साहित्यविचाराची वैशिष्टपूर्णता मात्र गृहीत धरलेली आहे. उदाहरणार्थ, साहित्यविचाराची प्रदीर्घ पूर्वपरंपरा, विसाव्या शतकाच्या या अखेरच्या दशकापर्यंत होत राहिलेला त्याचा विकास-विस्तार, त्याच्या आशयाविषयांचे विविधांगी व विस्तृत घटक, त्यातील तत्त्वज्ञान, समाजविज्ञाने, निसर्गविज्ञाने इत्यादींचा सहभाग इत्यादी बाबींचे सर्वसाधारण संचित इथे विशद केलेले नाही. स्थूल स्वरूपात ते सर्वपरिचित आहे म्हणून व तेवढ्या अर्थानेच ते इथे गृहीत धरलेले आहे.

यावरून एक गोष्ट स्पष्ट होईलः साहित्य हे समवायक्षम असा अभ्यासविषय असल्याने व हे प्रदीर्घ परंपरेतून सतत स्पष्ट होत राहिल्याने, कोणत्याही प्रकारचा साहित्यविचार हा परिपूर्ण असू शकत नाही. साहित्याचे सामाजिक संदर्भ हे ज्याप्रमाणे एका विशिष्ट कक्षेत व विशिष्ट मर्यादेपर्यंत साहित्याची सत्यता व स्वरूप उलगडण्यास मदत करतात; त्याचप्रमाणे साहित्याचे वैज्ञानिक संदर्भही या कक्षा व मर्यादा यांच्या परिघातच साहित्य समजावून देऊ शकतात. मी १९७५ साली 'साहित्य व सामाजिक संदर्भ' हे पुस्तक लिहून त्याही प्रकारचा प्रयत्न केला. आता १९९४ साली म्हणजे सुमारे २० वर्षांनंतर इथे साहित्याचा वैज्ञानिक संदर्भ उभा करण्याचा प्रयत्न करीत आहे. यामागील व्यक्तिगत व सांस्कृतिक निकड या लेखनात पुढे यथास्थळी स्पष्ट केलेली आहेच. तथापि साहित्याच्या परिस्थितिविज्ञानातून साहित्याचे सगळे स्वरूप व सत्यता हाती लागतील असा दावा नाही. मुख्यतः हा रूपकात्मक विचार आहे, मुख चंद्रमा आहे यासारखा! त्यामुळे मुखसौंदर्याचे सर्वस्व व यथार्थता चंद्रम्यात असणारच नाही. काही प्रमाणात साहित्याचे आकलन, आस्वाद व मूल्यमापन पारिस्थितिकीय दृष्टीने नव्याने अर्थपूर्ण ठरतील एवढेच!

### परिस्थितिविज्ञानाची स्थूल रूपरेखा:

पशूपक्षी, वनस्पती, कृमिकीटकादी सूक्ष्म तसेच स्थूल सजीव इत्यादींचा आणि त्यांचा अधिवास ज्या नैसर्गिक पर्यावरणात असतो, त्या पर्यावरणाचा अनेक प्रकारचा संबंध असतो. या गुंतागुंतीच्या परस्परसंबंधाचा शास्त्रीय दृष्टीने करण्यात येणारा समग्र व सर्वांगीण अभ्यास म्हणजे परिस्थितिविज्ञान किंवा पारिस्थितिकी, असे सामान्यपणे म्हणता येईल. इंग्रजीतील 'इकॉलाजी', (Ecology) या संज्ञेत 'oikos' या मूळ ग्रीक शब्दाचे 'eco' असे रूप झालेले असून त्याचा अर्थ 'निवास', 'अधिवास' (इंग्रजीत होम, हाऊस, लिव्हिंग प्लेस) असा आहे. सजीवांच्या अधिवासाचा अभ्यास हा मुख्यतः जीववैज्ञानिक दृष्टीने

करण्यात येतो व म्हणूनच 'पारिस्थितिकी' म्हणजे जीवविज्ञानाचीच एक प्रगत शाखा, असे समजण्यात येते. जर्मन प्राणिशास्त्रज्ञ अर्न्स्ट हेकेल याने प्रथम ही संज्ञा – Oekologie – वापरली. प्राणी आणि त्यांच्या भोवतालचे सजीव-निर्जीवांचे पर्यावरण यांच्यातील अनुबंधाला उद्देशून त्याने या संज्ञेचा वापर केला. 'इकॉनॉमी ऑफ नेचर' किंवा 'बायॉलॉजी ऑफ इकोसिस्टिम्स', फील्ड बायॉलॉजी अशाही पर्यायी संज्ञा रूढ झाल्याचे दिसून येते.

जीवविज्ञानाचीच एक विकसित पण स्वायत्त शाखा म्हणून परिस्थितिविज्ञानाचा झालेला उदय हा अगदी अलीकडच्या काळातील म्हणजे साधारणपणे १९४० नंतरचा आहे. या शाखेला विशेष महत्त्व व लोकप्रियता प्राप्त झाली ती १९६० नंतरच्या कालखंडात. तत्पूर्वीचा एक ऐतिहासिक स्वरूपाचा विकासक्रमही या शाखेला असल्याचे अभ्यासकांनी दाखवून दिलेले आहे.

सुप्रसिद्ध ग्रीक तत्त्ववेत्ता ॲरिस्टॉटल याचा सहकारी व स्नेही असलेला थीओफ्रास्टस याने पहिल्यांदा सजीव सृष्टीचा निर्जीव पर्यावरणाशी असलेला संबंध विशद केला. गेल्या शतकात म्हणजे एकोणिसाव्या शतकात प्राणिशास्त्र, वनस्पतिशास्त्र यांना चालना मिळाली. या शतकाच्या पूर्वार्धात अमेरिकन वनस्पतिशास्त्रज्ञांनी पादपजाताचे विकसन व प्रजोत्पादन (रिप्रॉडक्शन) यांवर भर देणारे संशोधन प्रगत केले, तर युरोपात पादपजाताची संरचना व वितरण यांचा सूक्ष्म अभ्यास करण्यात आला. याचबरोबर प्राणिशास्त्रातही या प्रकारच्या दुहेरी संशोधनाला वेग आला. या प्रगत संशोधनाच्या टप्प्यावर प्राणिजात व पादपजात यांच्यातील परस्परसंबंधाची जाणीव निर्माण होऊन अशा परस्परसापेक्ष, आंतरशाखीय अभ्यासाची गरज भासू लागली.

वनस्पती, प्राणी यांसारख्या सजीवांच्या अभ्यासाच्या नव्या दिशा वरील प्रगत संशोधनाच्या आगोमागे दृष्टिपथात आल्या. सजीवांची लोकसंख्या व अशा लोकसंख्याविषयक अभ्यासाचा गणितीय पाया, जीवसृष्टीतील भक्ष्य-भक्षक प्रक्रिया, स्थानमाहात्म्य, सजीवांचे अंतर्गत व आंतरजातीय बर्तन, पर्यावरण व सजीव यांच्या परस्परसंबंधातून विशिष्ट अधिवासात अखंडपणे चालू असलेले अन्ननिर्मितीचे चक्र व ऊर्जाप्रवाह; या जीवपोषक पर्यावरणात निर्माण होणारे प्रदूषण व त्यामुळे अन्नचक्र व ऊर्जाप्रवाह खंडित होण्याचा वा नष्ट होण्याचा धोका यांसारख्या अनेक अंगांनी शास्त्रीय संशोधनाची नवीन साधने अस्तित्वात आली. परिस्थितिविज्ञानाला लाभलेली ही नवीन विकसित दिशा बहुशास्त्रीय व बहुसंकल्पनात्मक होती. जीवविज्ञाने; भौतिक विज्ञाने, काही सामाजिक विज्ञाने यांतील अनेक प्रकारच्या कल्पना व संकल्पना परिस्थितिविज्ञानाच्या परिपक्वतेस साहाय्यभूत ठरल्या. मूलतः जीवविज्ञानाची असलेली ही शाखा एक रंगीबेरंगी शास्त्रसरणी ठरली. प्राधान्याने तिचे स्वरूप वैज्ञानिक संश्लेषणाचे ठरले. साधारणपणे १९४० नंतर पारिस्थितिकी ही वयात आली असे म्हटले जाते व १९६० नंतर विशिष्ट सांस्कृतिक समस्यांच्या संदर्भात तिला विशेष महत्त्व व लोकप्रियता प्राप्त झाली.

पारिस्थितिकीला अद्ययावत व प्रगत अशा शास्त्रीय संशोधन-पद्धतींचा व तंत्राचाही लाभ झाला. रेडिओ-समस्थानिके, सूक्ष्मकॅलरी-मिती, संगणकीय तंत्र, उपयोजित गणित यांसारख्या पद्धती पारिस्थितिकीय अभ्यासात वापरण्यात येतात. सजीवांच्या अधिवासाची संरचना व कार्यपद्धती यांच्या अभ्यासासाठी संगणकीय तंत्राधारे आता 'सिस्टिम्स इकॉलॉजी' ही पुढे सरसावली आहे.

परिस्थितिविज्ञानाच्या अधिष्ठानी सजीवांचा विशिष्ट अधिवास हीच कल्पना आहे. ही कल्पना या विज्ञानाचा तात्त्विक, प्रात्यक्षिक व कार्यकारी असा मूलभूत आधार आहे. एका जातीच्या सजीवांचा व त्यांच्या अधिवासाचा अभ्यास करणारी एक शाखा (ऑटेकॉलॉजी – Autecology) आणि अनेक सजीव जातींच्या समूहाचा व त्यांच्या सह-अधिवासाचा अभ्यास करणारी दुसरी शाखा (सायनेकॉलॉजी – Synecology) असे दुहेरी संकल्पनात्मक स्वरूप विद्यमान परिस्थितिविज्ञानात दिसून येते.

मानव हा देखील पशूपक्षी व वनस्पती यांच्यासारखाच एक सजीव आहे. तथापि हा सजीव बुद्धिमान आहे. नैसर्गिक पर्यावरणाशी प्राणी व वनस्पती यांच्याप्रमाणेच मानव हादेखील बांधलेला आहे हे खरेच; पण हे नैसर्गिक पर्यावरण स्वतःशी अनुकूल करून घेण्याची क्षमता त्यात आहे. या अर्थाने तो एकूणच सृष्टिजातीशी बद्ध आहे, केवळ स्थानिक पर्यावरणाशीच जखडलेला नाही. पर्यावरणाचे संस्कृतीकरण मनुष्य अव्याहतपणे करीत आलेला आहे. यातूनच अनुकूलनाबरोबरच प्रदूषणही निर्माण करण्यास तो कारणीभूत ठरला आहे. अखेरपक्षी परिस्थितिविज्ञान हे माणसाच्या पर्यावरणबद्ध व पर्यावरणबाधक वर्तनाच्या समस्यांना नेमकेपणाने शोधणारे व त्यातून निराकरणाचे मार्ग दाखविणारे शास्त्र आहे. माणसाचे स्वास्थ्य व आरोग्य टिकावे, अन्न व ऊर्जा यांचे मानवोपकारक असे पर्यावरणीय चक्र निर्वेधपणे चालत राहावे व माणसाच्या सृष्टिजातातील सजीव-निर्जीव संबंधाला व अधिवासाला समतोलपणा प्राप्त व्हावा, यासाठी परिस्थितिविज्ञानाचा खूप मोठा उपयोग आहे.

ऐतिहासिक दृष्टीने पाहता १९६० नंतर या विज्ञानाचा प्रभाव मानवी संस्कृतीच्या एका ऐतिहासिक गरजेपोटी वाढला असे दिसून येईल. लोकसंख्येतील प्रचंड वाढ, अन्नाचा तुटवडा आणि निसर्गातील प्रदूषण या समस्यांनी विराट स्वरूप धारण

अनुक्रमणिका

केले, आणि जगातील अनेक राजकीय, आर्थिक, सामाजिक पेचप्रसंग त्यांतूनच प्रत्यक्षपणे वा अप्रत्यक्षपणे निर्माण झाले. या व्यावहारिक व सांस्कृतिक समस्यांचे मूळ हे विश्वजातातील मानवी अधिवासाचा ढळलेला तोल हेच असल्याचे दिसून आले. या गुंतागुंतीच्या मूळाचा शोध घेणारे शास्त्र म्हणजे परिस्थितिविज्ञान होय. मुळातील समस्या नुसती जीववैज्ञानिक नाही, ती बहुवैज्ञानिक आहे. म्हणून पारिस्थितिकी हीदेखील एक बहुवैज्ञानिक शाखा असणे अपरिहार्यच म्हटले पाहिजे. सामाजिक अभियांत्रिकी (सोशल इंजिनिअरिंग) हीसुद्धा सामाजिक विज्ञानक्षेत्रातील अशीच एक नवोदित बहुशास्त्रीय संकल्पना व सरणी आहे. विसाव्या शतकाचा हा मावळता उत्तरार्ध ज्ञानविज्ञाने, तत्त्वज्ञान, धर्म, कलासाहित्य व विचारप्रणाल्या यांचा एक संश्लेषक व मानवकेंद्रित विचार नव्या भानातून व सकल संचिताच्या अभियांत्रिकीय प्रक्रियेतून सुसूत्र करण्याची धडपड करीत आहे. विसाव्या शतकाचा हाच आव्हानप्रद वारसा पुढील शतकाला स्वीकारणे क्रमप्राप्त आहे.

**परिस्थितिविज्ञानातील काही महत्त्वाच्या कल्पना:**

वेगवेगळ्या सजीव-जाती (स्पिशीज) विशिष्ट प्रकारच्या नैसर्गिक व सजीव-अजीव अशा पर्यावरणात वस्ती करतात. या पर्यावरणातच त्यांची जीवनप्रक्रिया म्हणजे उत्पत्ति-स्थिति-लय हे चक्र चालू असते. सजीव व अजीव या दोहोंचा मिळून एक घटक अस्तित्वात असतो. त्यास अधिवास (हॅबिटॅट) असे म्हणतात. सजीवांच्या या अधिवासाचे जीवनचक्र 'इकोसिस्टिम' म्हणजे 'विधिवास' या संज्ञेने निर्दिष्ट करण्यात येते. 'विधिवास' ही परिस्थितिविज्ञानातील मूलभूत एककवजा कल्पना आहे. या विज्ञानातील कार्यप्रक्रियेची निदर्शक अशी ही संज्ञा आहे. कार्य-प्रक्रियावाचक एकक (फंक्शनल युनिट) आहे. विधिवास सजातीय जाती व विजातीय जाती अशा दोन प्रकारच्या सजीवांचा असतो. यांपैकी सजातीय सजीवांचा अभ्यास 'ऑटेकॉलॉजी' या इंग्रजी संज्ञेने ओळखण्यात येणाऱ्या शाखेद्वारा करण्यात येतो; तर भिन्न जातीय सजीवांच्या समूहांचा अभ्यास 'सायनेकॉलॉजी' या इंग्रजी संज्ञेने ओळखण्यात येणाऱ्या शाखेद्वारा करण्यात येतो. सांस्कृतिक मानवशास्त्र (कल्चरल अँथ्रोपॉलॉजी) या सामाजिक व काहीशा आंतरशाखीय विज्ञानातही मूलतः भिन्न जातीय सजीवांच्या सामूहिक अभ्यासाचे महत्त्व आहे. भिन्न वंशीय मानवी समूहांचा अभ्यास करताना जीववैज्ञानिक अशा 'सायनेकॉलॉजी' या परिस्थिति-विज्ञानातील शाखेच्या निष्कर्षांचा व निष्कर्षणपद्धतींचा उपयोग होतो.

परिस्थितिविज्ञानाची संकल्पनात्मक बैठक सजीवांच्या विधिवासाच्या कल्पनेवर अधिष्ठित आहे. या विधिवासाच्या कल्पनेमुळे प्राणिजात, पादपजात, मानवजात आणि त्यांचे नैसर्गिक पर्यावरण यांच्यात एकसूत्रता निर्माण होते. एकूणच जीवसृष्टीच्या व भौतिक जातसृष्टीच्या परस्परसापेक्ष अस्तित्वाचे अनुबंध विधिवासाच्या कल्पनेतून सूचित होतात किंवा त्या कल्पनेत निहित असतात. जीवसृष्टी व जडसृष्टी यांच्या संघटनतत्त्वाची निदर्शक अशी ही मूलभूत महत्त्वाची कल्पना आहे.

*अन्नचक्र आणि ऊर्जाप्रवाह:*

सजीवांच्या विधिवासातील या मूलभूत जैविक प्रक्रिया होत. अन्नाचे उत्पादन, सेवन आणि विष्ठारूप उत्सर्जन या प्रक्रिया वनस्पती, कृमिकीटकादी सूक्ष्म सजीव, पशुपक्षी आणि मनुष्यप्राणी यांच्याद्वारा अखंडपणे चालू असतात. 'जीवो जीवस्य जीवनम्' असेही या प्रक्रियेचे अंशतः वर्णन करता येईल. विधिवासातील त्रिविध प्रक्रियांचे हे अन्नचक्र त्या विधिवासातील सजीव व अजीव घटकांच्या परस्पर देवाणघेवाणीच्या स्वरूपाचे असते. हे अन्नचक्र स्वयंनिर्भर असते, स्वयंपूर्ण व स्वयंसिद्ध असते.

विधिवासातील अन्नप्रक्रियेतून सजीवांच्या निर्वाहासाठी आवश्यक असलेली ऊर्जा त्यांना प्राप्त होते. ऊर्जेचा प्रवाह हा अन्नचक्राप्रमाणेच अखंडपणे चालू असतो. प्रत्येक सजीवाला जगण्याची क्षमता त्यामुळे प्राप्त होते. प्रत्येक प्रकारच्या विधिवासातील ऊर्जेचे स्वरूप सूर्यप्रकाश, उष्णता व विद्युत अशा त्रिविध प्रकारांचे असते. ही सजीवांच्या ऊर्जेची मूलभूत उगमस्थाने होत. ऊर्जेचे स्त्रोत असलेल्या तीन बाबी – सूर्यप्रकाश, उष्णता व विद्युत – अंतःस्थित (पोटेन्शिअल) किंवा गतिमान (कायनेटिक) अशा दोन प्रकारच्या असतात. स्थिर स्वरूपात किंवा हालचालीमुळे गतिमान स्वरूपात या दुहेरी ऊर्जा सर्व सजीवांना त्यांच्या विधिवासातूनच प्राप्त होतात.

विशिष्ट विधिवासातील ऊर्जामान कायम टिकून राहते; त्यात अधिक-उणे होत नाही. स्थानांतर, रूपांतर इत्यादी प्रक्रिया घडत राहिल्या, तरी ऊर्जेचे एकूण प्रमाण तेवढेच राहते. सजीवांच्या विधिवासातील ऊर्जामानाची ही स्थिरता अत्यंत मूलभूत महत्त्वाची मानली जाते. ऊर्जा नष्ट होत नाही, तिचा विलय होत नाही, वेगवेगळ्या रूपांतून ती टिकूनच राहते. विधिवासातील अन्नचक्राप्रमाणेच त्यातील ऊर्जाप्रवाह हादेखील स्वयंनिर्भर, स्वयंसिद्ध व शाश्वत स्वरूपाचा असतो.

*जीवविज्ञानातील इतर काही संकल्पनाः*

परिस्थितिविज्ञानातील सजीवांचा विधिवास या मूलभूत कल्पनेच्या संदर्भात जीवविज्ञानातील इतरही काही संकल्पना अभ्यसनीय ठरतात. या कल्पनांचा नेमका बोध झाल्याखेरीज परिस्थितिविज्ञानाचा आशय व अर्थपूर्णता लक्षात येणे कठीण आहे.

अशा प्रकारच्या संकल्पनांपैकी 'जीव' किंवा 'सजीव' (ऑरगॅनिझम) ही एक कल्पना होय. जीव हा कोशिकांचा किंवा पेशींचा (Cell) बनलेला असतो. एकाच प्रकारच्या व एकाच कार्य करणाऱ्या पेशींचा समूह म्हणजे ऊतक (टिश्यू – Tissue). विविध प्रकारच्या ऊतकांनी जीवाचे वेगवेगळे अवयव व अवयवी असे शरीर रूपास येते. सजीवात प्राणद्रव्य किंवा जीवद्रव्य (प्रोटोप्लाझम) असते. जीवद्रव्य अतिसूक्ष्म असते. ते स्वच्छ, पारदर्शक, करड्या रंगाचे असून कण, तंतू, धाग्यांचे जाळे या स्वरूपात दिसते. लोंबकळणाऱ्या अतिसूक्ष्म कणांचा विद्राव याही स्वरूपात ते असते. त्यात भौतिक, रासायनिक संयुगात्मक, प्रथिनात्मक अशी द्रव्ये असतात. सजीवाचे व्यवच्छेदक लक्षण म्हणजे स्वतःसारखी संतती निर्माण करण्याची क्षमता. सजीवांचे प्रजोत्पादन (रीप्रॉडक्शन) हाही जीवविज्ञानातील महत्त्वाचा विषय आहे.

जीवविज्ञानात प्रजोत्पादन म्हणजे नैसर्गिक प्रजोत्पादन होय. कृत्रिम, मनुष्यकृत अशा प्रक्रियेस *प्रजनन* (ब्रीडिंग किंवा प्रोक्रीएशन) असे म्हटले जाते. प्रजोत्पादनच्या नैसर्गिक प्रक्रियेचे मानवकृत संस्कृतीकरण म्हणजे प्रजनन होय. *आनुवंशिकता व आसमंत* हा विषय सजीवांच्या प्रजोत्पादनाशी व प्रजननाशी निगडित असल्याने महत्त्वाचा ठरतो. सजीवांच्या आनुवंशिक लक्षणांत एकाएकी होणारे बदल '*उत्परिवर्तन*' (म्युटेशन) या प्रक्रियेद्वारा जीवविज्ञान विशद करते. सजीव हे प्राप्त पर्यावरणाशी कशा प्रकारे जुळवून घेतात, याची सशास्त्र चिकित्सा *परिस्थिति-अनुकूलन* (ॲक्लिमेटायझेशन) या विषयाखाली करण्यात येते. सजीवांची भौतिक व रासायनिक स्वरूपमीमांसा अनुक्रमे *जीवभौतिकी* (बायो-फिजिक्स) या *जीवरसायनशास्त्र* (बायो-केमिस्ट्री) या शास्त्रांधारे करण्यात येते. विशिष्ट पर्यावरणातील वनस्पती व प्राणी यांच्या सहजीवनाचा उलगडा *जीवसंहती* (बायोम) या विषयाखाली करण्यात येतो. सजीवांच्या विधिवासातील नैसर्गिक पण जीवपोषक (– वा जीवनाशक –) अशा बाह्य आवरणाचा अभ्यास '*जीवावरण*' या परिभाषेखाली करण्यात येतो. परान्नभक्षी सजीवांचे स्वरूप व कार्य *जीवोपजीवन* (पॅरासिटॉलॉजी) या प्रक्रियेद्वारा स्पष्ट करण्यात येते. *जनुकांच्या* (Genes – जीन्स) अभ्यासातून सजीवांच्या शरीरधर्मांचे बीजभूत विश्लेषण करण्यात येते. सजीवांच्या संरक्षक प्रक्रियांचे स्वरूप *प्रतिजन* (ॲंटिजेन) व *मायावरण* (कॅमोफ्लेज) या कल्पनांद्वारे स्पष्ट करण्यात येते. सजीवांच्या शरीरांत प्रतिरक्षात्मक प्रतिकार निर्माण करणारे पदार्थ व त्यांच्या प्रक्रिया यांचा वेध 'प्रतिजन' या संज्ञेखाली घेण्यात येतो, तर भक्षक शत्रूपासून बचाव करण्यासाठी पर्यावरणाशी रंगरूपाने एकरूप होऊन त्याला चकविणारी भक्षीय सजीवांची नैसर्गिक प्रक्रिया '*मायावरण*' या विषयात विशद करण्यात येते. पर्यावरणाशी समायोजन साधण्याच्या सजीवांच्या प्रकृतीचे व तंत्राचे विवेचन *देशीयभवन* (नॅचरलायझेशन) या परिभाषेद्वारा करण्यात येते.

वरील विविध प्रकारच्या जीववैज्ञानिक कल्पना सजीव-अजीवांच्या विधिवासाचे स्वरूप अनेकांगांनी स्पष्ट करण्याचा प्रयत्न करतात. याचबरोबर क्रमविकासवादाची डार्विन-प्रणीत उपपत्तीही या संदर्भात महत्त्वाची ठरते. विशेषतः या उपपत्तीमधील सजीवांच्या '*नैसर्गिक निवडी*'चे प्रमेय विशेष महत्त्वाचे आहे. त्याचप्रमाणे सजीवांचा जीवनकलह, पर्यावरणाशी समायोजन व जगण्याची पात्रता ही इतर तत्त्वेही सजीवांच्या विधिवासाचे जीवननाट्य समजून घेण्यासाठी उद्‌बोधक ठरतात. पर्यावरणातील *प्रदूषण (पोल्युशन)* हाही एक महत्त्वाचा विषय होय. प्रदूषणाची सगळी जबाबदारी माणसावर आहे. मनुष्य हा नैसर्गिक पर्यावरणाचा सर्वात मोठा प्रदूषक ठरतो. एकांगी संस्कृतीकरणातून प्राकृतिक प्रदूषण निष्पन्न होते, आणि एकांगी संस्कृतीकरण फक्त मनुष्यच करू शकतो. परिस्थितिविज्ञानाचा जन्म होण्यास नैसर्गिक पर्यावरणाचे बेसुमार प्रदूषण हेच मुख्यतः कारणीभूत आहे.

परिस्थितिविज्ञान हे एक महत्त्वाचे जीवविज्ञानच आहे किंवा जीवविज्ञानाचा नवमितिप्राप्त असा विस्तार आहे. ज्ञानविज्ञानांच्या अनेक शाखांशी हा विषय संबद्ध आहे. निसर्गातील भौतिक घटक, पशुपक्षी, वनस्पती आणि मनुष्य, त्याची बुद्धी, सर्जनशीलता, संस्कृती यांच्या परस्परनात्यांचे एक गुंतागुंतीचे भान परिस्थिति-विज्ञानाच्या मुळाशी आहे व ते कालोचितही आहे.

*सांस्कृतिक पर्यावरणाची संकल्पनाः*

१९६० नंतरच्या कालखंडात जीववैज्ञानिक परिस्थिति-विज्ञानाच्या उपयुक्ततेची व उपयोजनाची तीव्र गरज निर्माण झाली. अद्ययावत ज्ञानविज्ञानांच्या विकासक्रमातील एक अपरिहार्य परिणती म्हणून ती गरज जशी जाणवली, तशीच ती सांस्कृतिक स्थितिगतीच्या ऐतिहासिक भानातूनही प्रतीत झाली. किंबहुना अधिक नेमकेपणाने बोलावयाचे, तर मनुष्याचे ज्ञानविज्ञान आणि मानवी संस्कृती यांच्या परस्परसंबंधाची जी एक प्रेरक अभिज्ञता

अनुक्रमणिका

प्राप्त झाली, त्या अभिज्ञतेतूनच परिस्थितिसंबंधीचे विज्ञान व ज्ञान यांचा उदय झाला. या दोहोंचा इतिहास वेगवेगळा, परंपरा निरनिराळ्या आणि त्यांचे तत्त्वज्ञानही निराळे. तथापि या दोहोंच्या या त्रिविध क्षेत्रांत एकाच वेळी एक नवे वैश्विक भान निर्माण व्हावे आणि माणसाच्या दृष्टीने त्यांच्या स्वायत्ततेपेक्षा त्यांची सापेक्षता तीव्रतेने जाणवावी, हा प्रकार पहिल्यांदाच घडला. कोणतेही विज्ञान व तत्त्वज्ञान स्वतंत्रपणे या सजीव-निर्जिवांच्या सृष्टीच्या उत्पत्ति-स्थिति-लय या प्रक्रियेचा संपूर्ण आशय विशद करू शकत नाही व म्हणून ज्ञानविज्ञानांच्या क्षेत्रांत नव्या सापेक्षतावादी दृष्टिकोनाची नितांत गरज आहे, असा साक्षात्कार या विसाव्या शतकाने जाता-जाताच मनुष्याला घडविला. या दृष्टिकोनाचा सुखद प्रत्यय 'ब्रिटानिका' सारख्या दोनशेहून अधिक वर्षांची प्रगतिशील ज्ञानविज्ञानदृष्टी जपणाऱ्या विश्व-कोशातील जीवशास्त्रीय, समाजवैज्ञानिक, कलासाहित्यविषयक व तत्त्वज्ञानादी विषयांवरील लेख (एंट्रीज) वाचताना येतो. या सापेक्षतावादी दृष्टिकोनाच्या उपयोजनातूनच आंतरशास्त्रीय (इंटरडिसिप्लिनरी) अभ्यासांना चालना लाभली. विचारव्यवहार व्यापक झाला. पश्चिमी विज्ञानवंतांत एक गट तर असाही आहे की, जो सजीव आणि निर्जीव यांच्यातील फरक फारच अल्प स्वरूपाचा आहे, असे मानतो. अर्थ सायन्सेस (Earth Sciences), 'लाइफ सायन्सेस' यासारख्या नव्या संज्ञाही या नव्या दृष्टिकोनाच्याच द्योतक आहेत. नैसर्गिक सृष्ट पदार्थ ही संकल्पनाही 'जीव' (ऑरगॅनिझम) या संकल्पनेप्रमाणेच व्यापक होत चालल्याचे दिसू येते. विश्लेषण एवढेच पुरेसे नाही, प्रयोग व प्रयोगशाळा इतकेच पर्याप्त नाहीत, तर संश्लेषणाचीही गरज आहे व प्रयोग व प्रयोगशाळा याही प्रत्यक्ष सृष्टिजातात व संस्कृतीतही आहेतच, अशी नवी जाणीव उदयास आली. निसर्गजात पर्यावरण व मानवाने त्याचे केलेले संस्कृतीकरण यांचे व्यापक संवेदन निर्माण झाले. त्यामुळे सजीव-निर्जीव अशा संवेद्य सृष्टिजातीचा आशय व आकलन विस्तृत होऊ लागते. एकूणच विचारव्यवहाराचे क्षेत्र व्यापक होत गेले.

– सांस्कृतिक पर्यावरणाची संकल्पना अशा या पार्श्वभूमीतूनच पुढे आली. परिस्थितिविज्ञानासारखीच ही संकल्पनाही १९६० नंतरच्या कालखंडातीलच पण एक प्रभावी संकल्पना आहे.

सांस्कृतिक पर्यावरण या आता रूढ झालेल्या संकल्पनेलाही काहीएक पूर्वेतिहास असला पाहिजे, हे उघडच आहे. असा समज व्हावा, एवढी विश्वसनीयता मनुष्याने प्राचीन काळापासून आपल्या आचारविचारांतून निर्विवादपणे संपादित केलेली आहे. तथापि असा समज पश्चिमी विचारवंत, भारतीय विचारवंतांप्रमाणे, केवळ श्रद्धेचा, कृतार्थतेचा भोळा भाव म्हणून बाळगत नाहीत, तर हा समज खरा आहे, हे दाखविण्यासाठी पराकाष्ठेचा अभ्यास व संशोधन अव्याहतपणे करीत असतात. सामान्यपणे प्लेटो-अरिस्टॉटल व त्यांचे समकालीन नि उत्तरकालीन यांनी निर्माण केलेले अभिजात ग्रीक ज्ञानविज्ञान म्हणजे पश्चिमी अभ्यासकांची सर्वसामान्य गंगोत्री! आधुनिक ज्ञानविज्ञानांच्या एकूण एक सरिता, त्यांच्या दृष्टीने त्याच गंगोत्रीत उगम पावतात. विरून गेलेले, सुकून गेलेले वा मोठ्या प्रवाहात विलीन झालेले लहानमोठ्या ज्ञानविज्ञानांचे प्रप्रातही त्याच गंगोत्रीत शोधले जातात. म्हणून युरोपीय संस्कृतीत ही ग्रीक गंगोत्री एक कायमचे वर्दळलेले वैचारिक पर्यटनकेंद्र ठरली आहे. आमची गंगोत्री एकतर श्रीशंकराच्या जटेत स्थानांतरित केलेली आहे आणि नैमित्तिक वृद्धापकालीन पूजापठणाचे व तीर्थाटनाचे पर्यटनकेंद्र बनविलेली आहे. हे सर्व सांगण्याचे कारण आहे. ते म्हणजे सांस्कृतिक पर्यावरण या संकल्पनेचा पूर्वेतिहास हा अजूनही पुरेसा ज्ञात नाही. पश्चिमी विचारक्षेत्रात त्याचे संशोधन जारी आहे. ते यथाकाळ प्लेटो-ॲरिस्टॉटल यांच्या पुराव्यासकट पुढे येईलच. प्रश्न हा नाही. खरा प्रश्न असा आहे की, सांस्कृतिक पर्यावरणाची यूरोपीय संकल्पना इतर कुणासाठी फारशी उद्‌बोधक व अर्थपूर्ण ठरणार नाही. या संकल्पनेची तात्त्विक चौकट त्यांनी उपलब्ध करून दिली, तरीही त्या चौकटीतील आशयाचे स्वरूप प्रत्येक संस्कृतीला आपापल्या इतिहासानुसार, परंपरांनुसार निश्चित करावे लागेल. प्रत्येक समाजाच्या संस्कृतीत, सांस्कृतिक जडणघडणीत विशिष्ट इतिहास-भूगोल हे महत्त्वाचे घटक ठरतात. त्यामुळे सांस्कृतिक पर्यावरणाची व्याख्या नव्हे, पण वर्णन मात्र प्रत्येक समाजाला स्वतंत्रपणेच करणे भाग आहे. याला भारतीय समाज व मराठी समाज हेही अपवाद नाहीत. कालाचे हे एक आव्हान म्हणूनच आपण त्याच्याकडे पाहणे इष्ट ठरेल.

सांस्कृतिक पर्यावरणाच्या अलीकडच्या काळातील, म्हणजे याच विसाव्या शतकातील, विचाराचा पहिला रोख हा संस्कृती व पर्यावरण यांमधील भेदावर भर देणारा होता. पर्यावरण हे संस्कृतीला घडविते की संस्कृती पर्यावरणाला घडविते; बदल किंवा परिवर्तन या बाबतीत संस्कृती व पर्यावरण यांच्यात जो कार्यकारणभाव संभवतो किंवा गृहीत धरला जातो, तो कार्यकारणभाव कोणत्या अर्थाचा असतो, हे किंवा यांसारखे प्रश्न प्रथम पुढे करण्यात आले. डार्विनच्या क्रमविकासवादाची किंवा उत्क्रांतिवादाची उपपत्ती १९०९ साली प्रसिद्ध झालेल्या त्याच्या 'ओरिजिन ऑफ स्पिशीज' [– मुळात या ग्रंथाचे नाव अधिक लांबलचक आहे; पण या संक्षिप्त स्वरूपातच त्याचा निर्देश करण्याची प्रथा आहे –] या

ग्रंथातून जगास परिचित झाली. सजीवांची उत्क्रांती व पर्यावरण यासंबंधी नवे व्यापक ज्ञान त्यातून प्राप्त झाले.

पश्चिमी समाजविज्ञानांत परिणामतः पर्यावरणवाद किंवा भौगोलिक नियतिवाद म्हणता येईल, अशी एक विचारप्रणाली उदयास आली. माणसाच्या सामाजिक व सांस्कृतिक जडणघडणीत मुख्यतः नैसर्गिक पर्यावरणाचा घटक निर्णायक व म्हणून महत्त्वाचा असतो. इतिहास, अर्थोत्पादन, परंपरा यांसारख्या घटकांना या संदर्भात महत्त्व नसते, असा दावा करणारी ही विचारसरणी आहे. तथापि या विचारप्रणालीच्या मर्यादा उघडपणेच जाणवणाऱ्या आहेत. त्यामुळे तिची ग्राह्यता ही जवळजवळ बादच झालेली आहे. उत्क्रांतिवादाच्या पहिल्यावहिल्या देदीप्यमान प्रकाशात दिपून गेलेल्या मनःस्थितिचा एक आद्य आविष्कार म्हणूनच या विचारसरणीला महत्त्व आहे व ते आता इतिहासजमा झालेले आहे.

सांस्कृतिक पर्यावरणाची आता रूढ झालेली संकल्पना ही वेगळी आहे. मुख्यतः ती सजीव व त्यांचा नैसर्गिक परिसर किंवा अधिवास यांच्या एकात्मतेवर अधिष्ठित आहे. परस्परांच्या अस्तित्वाला पोषक ठरणारे जीवशास्त्रीय नाते त्या दोहोंत असल्याचे भान या नव्या संकल्पनेत आहे. भेदातील अभेद किंवा अभेदातील भेद असे काहीसे परस्परसापेक्ष हितसंबंध सजीव व त्याचा भौतिक अधिवास यांच्यात असल्याचे भान आलेले आहे. पशुपक्ष्यादी सजीव जात व वनस्पती यांना जे लागू पडते, तेच आता मनुष्य व त्याची संस्कृती यांनाही लागू पडते, असे लक्षात आलेले आहे. त्यामुळे संस्कृती व पर्यावरण यांचे स्वतंत्रपणे वेगळे असणारे स्वरूप आणि त्यांच्या परस्परसंबंधाचे स्वरूप या बाबतीत नव्या दृष्टीने विचार करण्यात येत आहे.

या संदर्भातील या नव्या दृष्टिकोनाचे स्वरूप स्थूलमानाने पुढील प्रकारे सांगता येईलः

मानवी समाज व संस्कृती यांच्या बाबतीत नैसर्गिक पर्यावरण हे नियतिवादी किंवा निर्णायक महत्त्वाचे मानता येत नाही; म्हणजे मानवी संस्कृतीच्या जडणघडणीत, उत्क्रांतीत व अव्याहतपणे चालू असलेल्या परिवर्तनप्रक्रियेत नैसर्गिक पर्यावरण हे एकमेव निर्णायक व निश्चयात्मक घटक नाही. काही सांस्कृतिक वैशिष्ट्ये, काही धारणा, काही प्रवृत्ती किंवा काही स्वभावविशेष यांच्यापुरतेच नैसर्गिक पर्यावरण हे मनुष्याच्या संस्कृतीला योगदान करू शकते. या योगदानाची प्रत्यक्ष प्रक्रिया विधायक व निषेधक अशा दोन्ही प्रकारांची असते. विधायक प्रक्रिया ही काही विशिष्ट सांस्कृतिक धारणा त्या त्या समाजात रुजण्यासाठी किंवा अशा धारणांच्या स्वीकाराला उत्तेजन देण्यासाठी नैसर्गिक परिसराची अनुकूलता बहाल करते. निषेधक प्रक्रिया ही काही विशिष्ट सांस्कृतिक मनोधारणांना परिसराद्वारे विरोध करते, म्हणजे अशा मनोधारणा रुजणे व वाढणे अशक्यवत् ठरते. नैसर्गिक पर्यावरणांच्या या दुहेरी प्रक्रियेतून एखाद्या समाजाची काही खास पृथगात्म सांस्कृतिक लक्षणे, काही मनोधर्म व काही खास सांस्कृतिक उणिवाही निर्माण होतात.

सांस्कृतिक पर्यावरणाच्या आधुनिक संकल्पनेत संस्कृती व पर्यावरण यांचे वरील प्रकारचे संबंध स्वीकारण्यात आलेले आहेत. त्याचप्रमाणे माणसाची पर्यावरणाला इष्ट प्रकारे घडविण्याची बौद्धिक कुवत त्या संकल्पनेत गृहीत धरलेली आहे; पण मनुष्यकृत नैसर्गिक बदल किंवा परिवर्तन यांचेही स्वरूप सांस्कृतिक बदलांशी समांतर असते. निसर्ग व मानव यातील परस्पर समायोजन (ॲडॅप्टेशन) हेच या दोहोंच्या क्रिया-प्रतिक्रियेचे सूत्रही असते व सीमारेषाही ठरते. क्रांतिकारक बदल या समायोजनाशी विसंगत असतात व विरोधीही असतात. माणसाचे जैविक अस्तित्व निसर्गबद्ध असते व हीच गोष्ट मानवी समाज व संस्कृती यांनाही लागू पडते. माणूस आपल्या सांस्कृतिक बळावर [– बुद्धी, ज्ञान-विज्ञान इत्यादींच्या आधारावर –] निसर्गावर विजय मिळवितो ही आलंकारिक, रूपकात्मक भाषा व विचार निखालस खोटेच आहेत. मुळात या रूपकात्मक भाषेतील निसर्ग व मानव यातील प्रतिद्वंदीय नाते वास्तवाला धरून नाही. ते एक वैज्ञानिक असत्य आहे. माणूस सांस्कृतिक साधनांनी आपली पर्यावरणाशी असलेली परिबद्धता थोडीफार सैल करू शकतो. त्या परिबद्धतेतून माणसाची व संस्कृतीची सुटका होणे अशक्य आहे; ज्याप्रमाणे जन्म आणि मरण या घटकांतून माणसाला मुक्ती नाही त्याप्रमाणे! किंबहुना पर्यावरणापासून बद्धमुक्ततेचा विचार हाच मुळी अमानवी व अत्यंत व्यस्त (ॲब्सर्ड) विचार आहे. तसा विचार म्हणजे ज्ञानही नाही, विज्ञानही नाही आणि खरे तर अज्ञानही नाही. या विचाराला विचार म्हणून अस्तित्वच नाही व ज्याला मूर्तामूर्त अस्तित्व नाही, तो ज्ञानाज्ञानाचा विषयही ठरू शकत नाही.

सांस्कृतिक पर्यावरणाच्या संकल्पनेत पर्यावरण व संस्कृती यांच्या एकात्मतेबरोबरच सारभूत संस्कृतिविशेषांची (Core Culture – कोअर कल्चर –) कल्पनाही समाविष्ट करण्यात येते. पर्यावरणाशी अगदी थेट व विधायक संबंध असणारे संस्कृतिविशेष म्हणजे सारभूत विशेष असे म्हणता येईल. नैसर्गिक परिसराला व त्यातील बदलांना प्रतिसाद देण्याची क्षमता असलेले सांस्कृतिक मनोधर्म किंवा वर्तमानविशेष, असेही या सारभूत वैशिष्ट्यांचे वर्णन करण्यात येते. अशा सारभूत संस्कृतिविशेषांना उत्क्रांतीवादातील काही कल्पनांचा संदर्भ असतो, असे मानावयास

हरकत नाही. सर्व सजीवांचा जीवनार्थ चाललेला संघर्ष, नैसर्गिक निवडीचे तत्त्व, परिस्थिति-अनुकूलन (ॲक्लिमेटायझेशन) आणि कमाल पात्रता हीच जगण्याची हमी. ही ती तत्त्वे होत.

क्रमविकासवादाच्या मांडणीतून सिद्ध झालेली ही तत्त्वे आहेत. मुख्यतः जीवविज्ञानाच्या क्षेत्रात मूलभूत महत्त्वाची ठरलेली ही तत्त्वे आता पारिस्थितिकीच्या मांडणीतही अत्यंत उपयुक्त ठरत आहेत. खुद्द पारिस्थितिकी म्हणजे परंपरागत जीवविज्ञानानेच सांस्कृतिक विस्तरण (एक्स्टेन्शन) आहे व ते विज्ञान व संस्कृती यांच्यातील नात्याच्या नव्या भानातून निर्माण झाले आहे. पर्यावरणीय प्रबोधनयुग (द एज ऑफ इकॉलॉजिकल एन्लायटन्मेंट) असेच विद्यमान काळाचे वर्णन केले जाते व ते वर्णन या नव्या भानाशी सुसंगत आहे. जीवविज्ञान आता सूक्ष्माकडे, आदिजीवाच्या रहस्याकडे लक्ष केंद्रित करू लागले आहे. या सूक्ष्म जीवविज्ञानाने (मायक्रोबायॉलॉजी) काहीसे उपेक्षित केलेले कार्य आता पारिस्थितिकी पार पाडण्याचा प्रयत्न करीत आहे.

पारिस्थितिकी ही एक प्रकारची सांस्कृतिक पर्यावरणाचीच मीमांसा ठरते; पण ती काहीशा अप्रत्यक्षपणे व काहीशा विशिष्ट अंगांपुरतीच. सांस्कृतिक पर्यावरण (कल्चरल एन्व्हायरन्मेंट) हा स्वतंत्र ज्ञानविषय आहे, हे उघडच आहे. एखाद्या समाजातील मूल्यधारणा, त्या समाजातील व्यक्ती व समूह यांच्या परस्परनात्यांची व दर्जाची संरचना, व्यक्तिमत्त्वाची जडणघडण करणारे घटक, व्यक्तिविकास व समाजविकास यासंबंधीच्या प्रत्यक्षातील कार्यकारी प्रेरणा व दिशा, अन्य समाजांशी घडलेली सामाजिक-सांस्कृतिक देवघेव व या प्रकारच्या देवघेवीची सुकरता, समाजाचा भौगोलिक परिसर यांसारख्या बाबींचा पर्यावरणसंबद्ध उलगडा करण्याचे कार्य 'सांस्कृतिक पर्यावरण' या संकल्पनेत गर्भित आहे. हे अर्थातच अतिशय गुंतागुंतीचे काम आहे. यासाठी समाजव्यवस्थेचे पर्यावरण विशद करावे लागते व या प्रकारच्या स्पष्टीकरणासाठी सांस्कृतिक, व्यक्तिमत्त्वीय, जैविक व नैसर्गिक व्यवस्थांचा एक एकात्म व्यूह आहे, असे मानावे लागते. या व्यवस्थांचे स्वरूप एखाद्या समाजाच्या संदर्भात नेमके कसे आहे, याचा मागोवा घेणे भाग पडते. आधुनिक समाजवैज्ञानिकांनी या दृष्टीने सांस्कृतिक पर्यावरणाच्या संकल्पनेची काहीएक स्पष्टीकरणात्मक मीमांसा करण्याचा प्रयत्न केलेला आहे. विशिष्ट समाजातील जीवनमूल्ये व जीवनमूल्यविषयक धारणा, व्यक्तीच्या सामाजिक संबंधामागील उद्दिष्टे व प्रेरणा, समाजातील व्यक्तिमत्त्वाच्या घडणीची जैविक व सामाजिक प्रक्रिया यासारख्या बाबींचा विचार सांस्कृतिक पर्यावरणाच्या संदर्भात करण्यात येतो. व्यक्ती, समष्टी व नैसर्गिक परिसर यांच्या परस्परसंबंधाचे स्वरूप अनेक प्रकारच्या विशिष्ट आदान-प्रदान पद्धतींनी निश्चित होते आणि या विशिष्ट आदान-प्रदान पद्धतींपैकी कोणत्याही एका पद्धतीत निर्माण होणाऱ्या बदलामुळे सांस्कृतिक बदल घडून येतात.

थोडक्यात सांगावयाचे तर असे म्हणता येईल की, 'सांस्कृतिक पर्यावरण' ही संकल्पना पुरेशी स्पष्ट व निश्चित नसली, तरीही तिच्या सापेक्ष पूर्णतेचा लाभ करून घेणे शक्य आहे व उद्‌बोधक ठरणारेही आहे. ही संकल्पना नेहमीच काहीशी संदिग्ध व बरीचशी सुस्पष्ट या स्वरूपातच स्वीकारणे व वापरणे भाग आहे. मानवी समाज, संस्कृती आणि पर्यावरण यांच्या परस्परसंबंधातील एकात्मता, परस्परबद्धता, सारभूत संस्कृतिविशेष आणि आदान-प्रदान पद्धती इत्यादी कल्पना महत्त्वाच्या व अर्थपूर्ण आहेत. त्या तशा आहेत, असे मानूनच पुढे जाणे, अधिक संशोधन करणे व सांस्कृतिक पर्यावरणाची संकल्पना क्रमशः विशद करीत जाणे, एवढेच करणे आपल्या हाती आहे व इष्टही आहे.

**सजीव साहित्यकृती व तिची त्रिविध पर्यावरणे:**

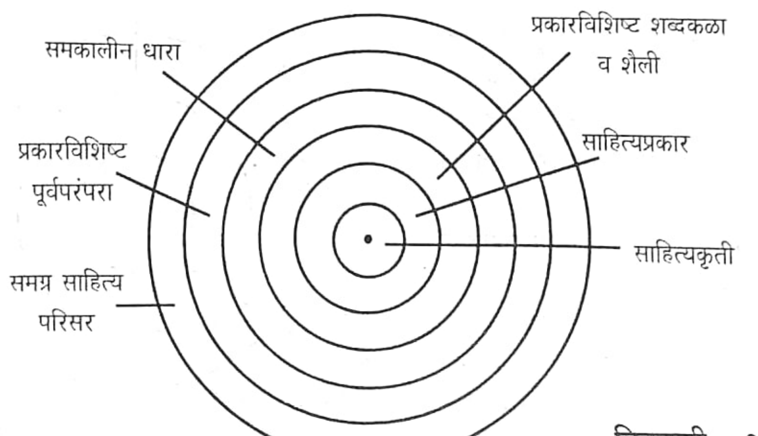
परिस्थितिविज्ञान आणि सांस्कृतिक पर्यावरण यांचे स्थूल व रूपरेखात्मक स्वरूप लक्षात ठेवून, साहित्याचे वैज्ञानिक औपम्याने तशाच प्रकारचे स्थूल व रूपरेखात्मक स्वरूप कसे संभवते, याचा आता मागोवा घेण्याचा प्रयत्न करता येईल. परिस्थितिविज्ञान हे एक व्यापक व गुंतागुंतीचे उपमान आहे. साहित्य हे त्याचे उपमेय मानले म्हणून काही ते – म्हणजे साहित्य – कमी व्यापक व कमी गुंतागुंतीचे आहे, असे समजण्याचे कारण नाही. साहित्याचे परिस्थितिविज्ञान हे एक त्याच प्रकारचे व्यापक व जटिल असे रूपक आहे. अशा रूपकात्मक आकलनाला प्रत्यक्ष विज्ञानात नसली, तरी ज्ञानमीमांसेत मात्र ग्राह्यता लाभलेली आहे. साहित्या-संबंधीचा हा एक वैज्ञानिक ज्ञानबोध आहे किंवा वैचारिक संवेदन आहे, असेही म्हणता येईल.

साहित्यकृती हे एक सजीव आहे आणि साहित्य ही समुदायवाचक कल्पना म्हणजे अशा सजीवांची जाती (स्पिशीज) होय. या सजीवांच्या संदर्भात वाङ्मयीन पारिस्थितिकीतही [– वाङ्मयीन पारिस्थितिकी ही संज्ञा साहित्याचे परिस्थितिविज्ञान या संज्ञेचा पर्याय म्हणून विवेचनात स्वीकारण्यात आल्याचे, यापूर्वी स्पष्ट केलेलेच आहे –] विधिवासाची मूलभूत कल्पना स्वीकारावी लागते. साहित्यकृतीचे जीवनचक्र एका सांस्कृतिक पर्यावरणात चालू असते. या सृष्टीतील पशुपक्ष्यादी सजीवांचा त्यांच्या नैसर्गिक पर्यावरणाशी ज्या प्रकारचा जीववैज्ञानिक संबंध असतो, तशाच प्रकारचा जीववैज्ञानिक संबंध साहित्यकृती व

तिचे सांस्कृतिक पर्यावरण यांच्यातही असतो. या परस्परसंबंधाचा घटक म्हणजे साहित्यकृतीचा विधिवास, तिच्या अस्तित्वाची, राहण्याची जागा होय. कल्चरल इकोसिस्टिम म्हणजे साहित्यकृतीचा या प्रकारचा सांस्कृतिक विधिवास. हा सांस्कृतिक विधिवास दोन प्रकारचा असतो आणि हे दोन प्रकार मुळात परिस्थितिविज्ञानातही करण्यात आलेले आहेत. पहिला प्रकार म्हणजे सजातीय सांस्कृतिक विधिवास व दुसरा प्रकार म्हणजे विजातीय सांस्कृतिक विधिवास. एखादी साहित्यकृती ज्या साहित्यप्रकारातील असते, त्या साहित्यप्रकारानुसार तिचा सजातीय सांस्कृतिक विधिवास ठरतो. एखादी साहित्यकृती काव्य असेल, कथा किंवा नाटक अथवा कादंबरी असेल, तर तिच्या सांस्कृतिक पर्यावरणाचा सजातीय विधिवास काव्य, कथा, नाटक किंवा कादंबरी या जातीचा असतो. असे सांस्कृतिक सजातीय पर्यावरण आणि संबंधित साहित्यकृती यांचा जैविक स्वरूपाचा म्हणजे अन्नचक्र व ऊर्जाप्रवाह यातील परस्परावलंबनाचा, देवघेवीचा संबंध असतो. सोयीसाठी सांस्कृतिक विधिवासाचे क्षेत्र वर्तुळाकार मानले, तर या वर्तुळाच्या अंतर्भागी, पुन्हा सोय म्हणूनच, क्रमशः लहान लहान होत गेलेली पण एककेंद्री वर्तुळे काढली, तर या चित्रकृतीवरून विशिष्ट प्रकारातील साहित्यकृती व तिचा सजातीय सांस्कृतिक पर्यावरणाशी असलेला जैविक संबंध लक्षात येऊ शकेल. या चित्राकृतीत, पुन्हा सोयीसोठीच, साहित्यकृती ही केंद्रस्थानी कल्पिलेली आहे. या केंद्रस्थानी असलेली साहित्यकृती एक कादंबरी आहे, असे मानले, तर तिच्या भोवतीचे पहिले वर्तुळ हे कादंबरी म्हणून मानल्या गेलेल्या प्रकारवैशिष्ट्याचे ठरते. कादंबरीचा घाट म्हणजे आशय-अभिव्यक्तीच्या एकात्मतेचा विशिष्ट आकृतिबंध या पहिल्या वर्तुळात मोडतो. नंतरच्या वर्तुळात शब्दकळा (डिक्शन) व शैली (स्टाइल) म्हणजे कादंबरीविशिष्ट शब्दकळा व शैली अंतर्भूत होतात. त्यावरील वर्तुळ हे कादंबरीच्या समकालीन स्वरूपाशी वा वस्तुस्थितिशी निगडित असते. त्याही वरील वर्तुळात 'कादंबरी' या प्रकाराच्या पूर्वपरंपरेचा समावेश होतो आणि अखेरच्या मोठ्या वर्तुळात एकूण साहित्य व कादंबरी यांच्यातील संबंधाचा म्हणजे साहित्याचे व कादंबरी या साहित्यप्रकाराचे असे दोहोंचेही साकलिक स्वरूप व त्यातील परस्परसंबंध यांचा अंतर्भाव या मोठ्या वर्तुळात होतो. ही चित्राकृती (क्रमांक-१) रेखाटता येईलः

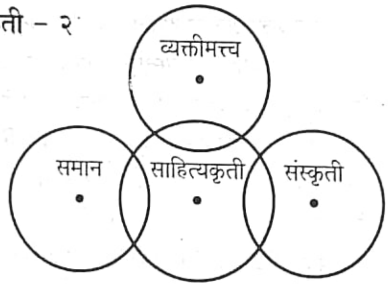
एखाद्या साहित्यकृतीचे हे सजातीय सांस्कृतिक विधिवास चित्र वर्तुळस्वरूपात दाखविलेले असले, तरी ती साहित्यकृती व हे विधिवासीय सजातीय पर्यावरणघटक यांचे संबंध एककेंद्री वर्तुळाकार नसतात. ते संबंध अन्नार्जन व ऊर्जासंपादन यासाठी निर्माण झालेले व विविध प्रकारचे व पातळ्यांवरचे असतात. याचा तपशील पुढे दिलेला आहेच.

साहित्यकृतीचे दुसरे सांस्कृतिक पर्यावरण हे विजातीय व साकल्यात्मक वा समूहात्मक स्वरूपाचे असते. वरील कादंबरीचे उदाहरण पुढे चालू ठेवण्यास ती साहित्यकृती एका वर्तुळाच्या केंद्रस्थानी असते. या वर्तुळाच्या परिघांना स्पर्श करणारी वा छेदून जाणारी दुसरी अनेककेंद्री वर्तुळे असतात. या प्रकारचे एक परिघस्पर्शी असे वर्तुळ कादंबरीकाराच्या चरित्राचे व व्यक्तिमत्त्वाचे केंद्र धरून काढता येते. चरित्रात जीवविज्ञानदृष्टीने कादंबरीकाराचा विचार करण्यात येतो व व्यक्तिमत्त्वात सांस्कृतिक दृष्टी प्रधान ठरते. दुसरे परिघस्पर्शी अन्यकेंद्री वर्तुळ हे कादंबरीकाराच्या सामाजिक वर्गाचा, दर्जाचा, भूमिकांचा व प्रथा-परंपरांचा म्हणजे त्याच्या सर्वांगीण सामाजिकीकरणाचा वेध घेणारे असते. तिसरे परिघस्पर्शी अन्यकेंद्री वर्तुळ हे कादंबरीकाराच्या संस्कृतीशी




**चित्राकृती – १**

**चित्राकृती – २**




**चित्राकृती – ३**



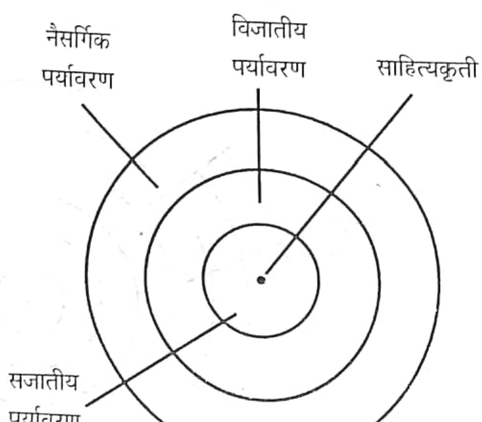

संबंधित असते. स्वकीय समाजाची संस्कृती व कादंबरीकार यांच्या परस्परसंबंधाचा यात विचार करण्यात येतो.

या विजातीय सांस्कृतिक पर्यावरणाचे चित्र पाहिल्या प्रकारच्या चित्राप्रमाणेच वर्तुळाकार (चित्राकृति-२ पहा) असले तरी, साहित्यकृती व संबंधित विजातीय सांस्कृतिक पर्यावरणाचे घटक यांच्यातील नाते वर्तुळाकार परिघस्पर्शी असे नसते. हे संबंधही अन्नार्जन व ऊर्जासंपादन यासाठी प्रवृत्त झालेले असतात. त्याचप्रमाणे ते विविध प्रकारचे व भिन्न भिन्न पातळ्यांवरचे असतात. देवघेवीची प्रक्रिया मात्र समान असते, म्हणजे ती सर्व प्रकारांत व सकल पातळ्यांवर कमीअधिक प्रमाणात प्रकटपणे वा प्रच्छन्नपणे टिकून असते.

साहित्यकृतिरूप सजीवाचे हे दुहेरी सांस्कृतिक पर्यावरण होय. त्यातील सजातीय व विजातीय पर्यावरणाचे घटक विवेचनापुरतेच अलग केलेले आहेत. मुळात ते एकाच सांस्कृतिक विधिवासाचे अंगभूत घटक आहेत, हे उघडच आहे. साहित्यकृतीची जैविकंता या एकात्म सांस्कृतिक विधिवासातच रूपास येते. साहित्यकृतीचे जीवनचक्र या सांस्कृतिक दुहेरी पर्यावरणाशी अतूटपणे परिबध्द झालेले असते. माणसाची नैसर्गिक पर्यावरणाशी असलेली परिबद्धता ज्याप्रमाणे अटळ व अनिवार्य आहे, त्याचप्रमाणे साहित्यकृतीची सांस्कृतिक पर्यावरणाशी असलेली परिबद्धताही अटळ व अनिवार्य आहे, साहित्यकृतीची सजीवता या परिबद्धतेतूनच निर्माण होते. तिचे जीवनचक्र म्हणजे उत्पत्ति-स्थिति-लय हा क्रम – या सांस्कृतिक पर्यावरणातून देवघेवीने प्राप्त होणाऱ्या अन्नार्जन व ऊर्जासंपादन यांवरच अवलंबून असते.

साहित्यकृतीच्या सांस्कृतिक पर्यावरणाचा तिसरा महत्त्वाचा घटक म्हणजे नैसर्गिक परिसर. या नैसर्गिक परिसरात भूभागाचे स्वरूप, हवामान, वनश्री, प्राणिजात यांसारख्या प्रदेशाविशेषांचा समावेश होतो. नैसर्गिक पर्यावरण आणि साहित्यकृतीची सजीवता यांच्यातील अन्न-ऊर्जा-विनिमयाचे संबंध अंशतः स्पष्ट पण बऱ्याच प्रमाणात सूक्ष्म स्वरूपाचे असतात. या विनिमयाच्या वाहिन्या जणू भूमिगत असतात. हे नातेसंबंध अंतःस्थ व पुष्कळदा लाक्षणिक, सूचक या प्रकारचे असतात. समाज, संस्कृती, सामाजिक वर्ग, परंपरा, धर्मकल्पना इत्यादींच्या उघड व गुप्त वाटावळणांनी हे नातेसंबंध जुळलेले असतात. सांस्कृतिक पर्यावरणात ज्या सारभूत (कोअर) सांस्कृतिक लक्षणांचा निर्देश करण्यात येतो, त्या गाभ्याच्या लक्षणांशी नैसर्गिक पर्यावरणाचे नाते असते. हे नाते संस्कृतीच्या सगळ्याच प्रकारच्या आविष्कारांतून झिरपत राहते. साहित्यकृती यास अपवाद नाही. (चित्राकृती-३)

साहित्यकृतीच्या सांस्कृतिक विधिवासाचे सजातीय, विजातीय व नैसर्गिक हे जे तीन संबंधघटक असतात, ते एकमेकांपासून कधीही अलग नसतात. (चित्राकृती-४) त्यांचा विचार अलगपणे करावा लागतो हे खरे; पण ते तीनही घटक परस्परांशी देवघेव करणारी विधिवासाची अंगे वा अवयवच असतात. सांस्कृतिक पर्यावरणाची संकल्पना या तीनही प्रकारच्या घटकांच्या एकात्मतेवरच अधिष्ठित आहे. अन्न-ऊर्जा-चक्र साहित्यकृतीच्या जीवसृष्टीत




*साहित्यकृतीचा विधिवास*
(कल्चरल इकोसिस्टिम्)

**चित्राकृती – ४**

अखंडपणे गतिमान राखण्यासाठी या तीनही घटकांना अखंडपणे देवाणघेवाणीचे व्रत पाळावेच लागते.

अन्न व ऊर्जा या दोन्ही जैविक गरजांच्या संदर्भात साहित्यकृती व सांस्कृतिक विधिवास यांचे अनुबंध अनेक प्रकारचे व विविध स्तरांवरील असतात किंवा संभवतात. जीवपोषक द्रव्ये घेणे, जीवबाधक द्रव्ये टाकणे, इष्ट त्या स्वरूपात द्रव्यांचे जीवपोषक स्वरूपात रूपांतर करणे, ऊर्जेचे संपादन करताना सांस्कृतिक पर्यावरणातील ऊर्जास्त्रोत [– म्हणजे परिस्थितिविज्ञानात ज्याप्रमाणे सूर्यप्रकाश, उष्णता, विद्युत हे सुप्त वा प्रकट असे ऊर्जास्त्रोत असतात, त्या जातीचे सांस्कृतिक ऊर्जास्त्रोत –] हेरणे, त्यातील इष्ट तेवढ्या व इष्ट तशा स्वरूपात ऊर्जाप्रवाहाचे अनुकूल रूपांतर करून घेणे इत्यादी प्रकारांचे अनुबंध सांगता येतात. याखेरीज वेगवेगळ्या पातळ्यांवरही साहित्यकृती व सांस्कृतिक पर्यावरण यांचे अनुबंध असतात. जीवविज्ञानातील सजीव व त्यांचे नैसर्गिक पर्यावरण यांच्यात असलेले संबंध हेदेखील विविध स्तरांवरील असतात. क्रमविकासवादातील तत्त्वे म्हणजे जीवनार्थ कलह, नैसर्गिक निवड, पारिस्थितिकीय अनुकूलन, जगण्याची पात्रता त्याचप्रमाणे प्रजोत्पादन, जीवोपजीवन, देशीयभवन, मायावरण, प्रदूषण यांसारख्या विविध पातळ्यांवर सजीव व त्याचे नैसर्गिक पर्यावरण यातील अनुबंध निर्माण होतात. साहित्यकृती व तिचे सांस्कृतिक पर्यावरण यातील अनुबंध विज्ञानातील नमूद केलेल्या वरीलसारख्या सर्व जैविक पातळ्यांवर निर्माण होऊ शकतात. अशा संबंधाच्या मूळ प्रेरणा अन्नार्जन व ऊर्जासंपादन याच असतात. आपले जैविक भरणपोषण व जीवनकलहातील यश यांसाठी जास्तीत जास्त ऊर्जाप्राप्ती करण्यासाठी प्रत्येक साहित्यकृती आपल्या सजातीय, विजातीय व नैसर्गिक पर्यावरणातून अनुबंध साधत असते व त्याद्वारा देवघेव करीत राहते. या अनुबंधाचे स्वरूप व देवघेवीचे तपशील सूक्ष्म निरीक्षणातूनच लक्षात येऊ शकतात. अंशतः उघडपणे दिसणारी वा समजणारी ही देवघेव असते व बरीचशी जणू काही सूक्ष्मदर्शक यंत्रातूनच दिसण्याइतकी वा समजण्याइतकी सूक्ष्मशी असते. या देवघेवीचे प्रकट व प्रच्छन्न असे दुहेरी स्वरूप असते.

**सजीव साहित्यकृतीचे व्यक्तिमत्त्व, त्यातील चांगले व श्रेष्ठ यांच्या जैविक कल्पनाः**

साहित्यकृती या सजीवाचे व्यक्तिगत वैशिष्ट्य, त्यातील चांगले (गुड) आणि श्रेष्ठ (ग्रेट) हे ठरविण्यासाठी, त्या ‘साहित्यकृतीचा व तिच्या या सजातीय, विजातीय व नैसर्गिक पर्यावरणाचा अनुबंध लक्षात घ्यावा लागतो. सजातीय, विजातीय व नैसर्गिक पर्यावरणातूनच सजीवरूपात साकारणारी एखादी साहित्यकृती त्या तीनही प्रकारांच्या सांस्कृतिक पर्यावरणांना कोणत्या स्वरूपात व कशा दर्जाचे अन्नरूप व ऊर्जारूप योगदान देते, किंबहुना पर्यावरणाच्या अशा तिहेरी योगदानाची परतफेड कशा प्रकारे करते, यावरच त्या साहित्यकृतीचे व्यक्तिगत वैशिष्ट्य, तिच्यातील चांगले आणि श्रेष्ठ यांचा विवेक करता येतो. या प्रकारचा विवेक म्हणजेच साहित्यकृतीच्या आकलनाची, आस्वादाची आणि मूल्यमापनाची जैविक प्रक्रिया होय. साहित्यकृती आणि सांस्कृतिक पर्यावरण यांच्यातील अन्न-ऊर्जा-विनिमय हा कितपत सूक्ष्म, कितपत व्यापक, कितपत सखोल आहे; त्यातील साहित्यविषयक सजीवतेचे भान आणि सांस्कृतिक पर्यावरणाची ऊर्जात्मक अभिज्ञता यांचे स्वरूप कितपत लक्षणीय व भेदक आहे, यावर साहित्यकृतीची व्यक्तिगत गुणवत्ता ठरते. या गुणवत्तेचे एकच एक परिमाण नाही, मोजमापाचे साधन नाही. प्रत्येक साहित्यकृतीची व्यक्तिगत पृथगात्मता, तिच्यातील चांगले आणि तिच्यातील श्रेष्ठ या बाबी लिटर, मीटर, हर्टझ, यांसारख्या विशिष्ट मापन एककांनी सांगणे व मोजणे शक्य नसते व उचितही नसते. व्यक्तिविशेषता, चांगलेपण व श्रेष्ठता इत्यादी ज्या निकषांवर ठरविणे भाग असते, ते निकष साहित्यकृतीच्या बाबतीत किंवा एकूणच साहित्यनिर्मितीच्या बाबतीत एकाच एका आशयाचे, आकाराचे, परिमाणाचे नसतात. प्रत्येक वैशिष्ट्यपूर्ण साहित्यकृती तिच्या विशिष्ट प्रकारच्या अन्न-ऊर्जा-विनिमयाच्या स्वरूपावरून तिच्या व्यक्तिगत अधिकारातच वैशिष्ट्यपूर्ण ठरते. हीच गोष्ट चांगल्या साहित्यकृतीच्या चांगलेपणाला व श्रेष्ठ साहित्यकृतीच्या श्रेष्ठत्वाला लागू पडते. निदान वाङ्मयीन परिस्थितिविज्ञानात तरी वस्तुनिष्ठ व वैज्ञानिक साहित्यदृष्टी ग्राह्य ठरते. या साहित्यदृष्टीत साहित्यकृतीच्या आकलन-आस्वादाच्या प्रक्रियाही समाविष्ट आहेतच. प्रत्येक साहित्यकृती ही विशिष्ट सजातीय समष्टीतील एक व्यक्ती असते. सजातीय लक्षणे म्हणजे समष्टिरूप लक्षणे ही तिच्यात एक प्रकारच्या जैविक अटळतेने दिसून येणे स्वाभाविक ठरते. या लक्षणांना स्वतःची एक व्यक्तिविशिष्टता प्राप्त करून देण्याची प्रत्येक सजीव व्यक्तीची व म्हणून प्रत्येक साहित्यकृतीचीही धडपड असते. ही धडपड कितपत यशस्वी होते, यावर प्रत्येक साहित्यकृतीची व्यक्तिगत पृथगात्मता अवलंबून असते.

साहित्यकृतीची विधिवासीय संस्कारक्षमता कोणत्या दर्जाची आहे, हे तिच्या विजातीय व नैसर्गिक पर्यावरणाशी असलेल्या संबंधावर अवलंबून असते. मानवी जीवविज्ञानाच्या व कलात्मक सर्जनशीलतेच्या दृष्टीने तिच्यातील मानवी निर्मात्याचा घटक,

अनुक्रमणिका

समाज व संस्कृती हे इतर घटक हे तिच्या जीवनवासाचे विजातीय घटक होत. साहित्यकृतीच्या नैसर्गिक जीवनवासातील म्हणजे विधिवासातील महत्त्वाचा विनिमयघटक हा सारभूत (कोअर) सांस्कृतिक लक्षणांचा असतो. नैसर्गिक पर्यावरण व संस्कृती यांच्या जैविक परस्परप्रक्रियेतून अशी लक्षणे प्रकट होतात किंवा प्रच्छन्नरूप अस्तित्वात असतात. या गाभ्याच्या लक्षणांना साहित्यकृती कशा प्रकारे विनिमयसुलभ करते, त्यातून स्वतःचे ऊर्जासंपादन कशा गुणवत्तेने करते, यावर तिचा दर्जा निश्चित होतो. या दर्जाचे चांगले आणि श्रेष्ठ या दोन प्रकारच्या श्रेणीतून दिग्दर्शन करणे शक्य असते व तशा प्रकारचे दिग्दर्शन रूढही आहे. म्हणजे विजातीय पर्यावरण व एक प्रकारे विजातीयच असणारे नैसर्गिक पर्यावरण यांतून आपली सजातीयता कशी ऊर्जासंपन्न करता येईल, हे प्रत्येक साहित्यकृतीपुढील एक जैविक आव्हान ठरते. या विजातीय ऊर्जेतील गुणवत्ता आपल्या स्वरूपाशी अनुकूल करून आत्मसात करणे, हेच त्या आव्हानाचे उत्तर ठरू शकते. या उत्तराच्या रंगरूपावरून साहित्यकृतीची चांगली वा श्रेष्ठ श्रेणी ठरविणे शक्य होते. सजातीय व विजातीय आणि जैविक व अजैविक अशा पर्यावरणाचा एक व्यक्तित्वसंपन्न, प्रभावी आणि ऊर्जारूप आविष्कार हाच साहित्यकृतीला चांगल्या आणि श्रेष्ठ सजीवतेच्या वाटा दाखवू शकतो.

**सजीव साहित्यकृतीची पर्यावरणीय जैविक परिबद्धता व मुक्तता यांचा शोधबोध:**

आणि तरीदेखील साहित्यकृती ही तिच्या मूळ विधिवासाची कक्षा कोणत्याही अर्थाने वा कोणत्याही गुणवत्तेने ओलांडू शकत नाही, तिचे बीजभूत स्वरूप व त्या स्वरूपाचा बीजानुकूल आविष्कार व विकास ही सर्व त्या विधिवासाशी जखडलेली असतात, साहित्यकृतीची सजीवता ही विधिवासबद्ध असते, हे अटळ बंधन ती तोडू शकत नाही इत्यादी किंवा या प्रकारचे काहीएक म्हणणे कितपत खरे अशू शकते? जीवविज्ञानाशी सुसंगत व स्वाभाविक असलेले या प्रकारचे दावे मानवी ज्ञानाशी व संस्कृतीशी त्याच प्रकारे सुसंगत व स्वाभाविक ठरतात काय? असतात काय? – विद्यमान ज्ञानविज्ञानांपुढील हाही एक जटिल प्रश्न आहे.

साहित्यकृती ही एक सजीव (ऑरगॅनिझम) आहे व म्हणून जीवविज्ञानाच्या दृष्टीने आणि उदयोन्मुख परिस्थितिविज्ञानाच्या परिभाषेत त्या सजीवाचा विचार करण्याची धडपड आतापर्यंत आपण करीत आलो. यासाठी सांस्कृतिक पर्यावरणाची संकल्पना व या संकल्पनेची विचारचौकट उभी करण्याचा आपण येथवर प्रयत्न केला. विचारयात्रेच्या या टप्प्यावर येऊन ठेपलो हे खरे, पण एक अंत;स्थ असमाधान याच टप्प्यावर हळूहळू या यात्रेचा कब्जा घेऊ लागले. साहित्यकृती हे एक सजीव आहे हे ठीकच; पण तिच्या सजीवतेचे सगळेच स्वरूप व सत्यता ही यथार्थपणे आपणास समजली आहेत, याची ग्वाही देण्यास मन मुळी तयारच होईना! साहित्यकृतीबद्दल काहीतरी महत्त्वाचे असे सांगायचे राहूनच गेले, तिचे आणखी काहीएक मर्म कुठेतरी दडूनच राहिले असावे, जीवविज्ञान, परिस्थितिविज्ञान, सांस्कृतिक पर्यावरण या सर्वांनी गवसणी घालण्याचा प्रयत्न करूनही साहित्यकृतीचे गगन काही पूर्णपणे गवसलेच नाही असे किंवा यासारखे हुरहूर लावणारे विचार डोक्यात हळूहळू जमा होऊ लागले. कदाचित हे सर्व भ्रामकच असेल व साहित्यविषयीच्या आपल्या व्यक्तिगत अति-प्रेमातूनच अशी वैचारिक रुखरुख निर्माण झाली असावी, असेही एकदा मनात येऊन गेले. 'अतिस्नेह हा पापशंकी' असतो, असे म्हटले जाते; ते या बाबतीतही कदाचित खरे असावे, असेही जाणवले. पण पुन्हा शंका! – म्हणजे हा अतिस्नेहाचा व पापशंकेचा संबंध म्हणजे एक कविकल्पितच! – या कविकल्पिताची साहित्याच्या विज्ञानात मातब्बरी ती काय? कविकल्पनांना साहित्यात मुक्त प्रवेश खुशाल द्यावा; पण विज्ञानात त्यांना प्रवेशबंदीच आहे. या जातीच्या आंतरिक चकमकीत मूळ प्रश्न बाजूलाच पडण्याचा धोका होता. तो टाळण्यासाठी त्या मूळ प्रश्नाला, उसन्या अवसानाने का होईना, पण थेट तोंड देणे भाग होते.

साहित्यकृतीच्या सजीवतेची समग्र सत्यता हा विज्ञानाच्या दृष्टीने एक वस्तुनिष्ठ प्रश्न होता. माझ्या दृष्टीने तो केवळ तसा व तेवढाच नव्हता, नाहीही! म्हणून या प्रश्नाला त्याच्या वास्तविक वस्तुनिष्ठतेमधून बाहेर काढण्याचा मी प्रयत्न केला. विज्ञानाच्या कक्षेतून व परिभाषेतून बाहेर काढून व म्हणून काही काळ तरी साहित्यकृतीला वेगळ्या प्रकारची 'सजीव' समजून असा प्रयत्न मला करावा लागला. एक प्रकारची जीवविज्ञाननिरपेक्ष असे निराळेच 'सजीव' म्हणून साहित्यकृतीचा वेध घेण्याचा प्रयत्न केला.

या प्रयत्नांतून हाती आलेल्या विचारांचे स्थूल व संक्षिप्त स्वरूप पुढीलप्रमाणे सांगता येईलः साहित्यकृतीचे जीवनचक्र म्हणजे उत्पत्ति-स्थिति-लय हा जीवनक्रम सजातीय, विजातीय व नैसर्गिक पर्यावरणांच्या गुंतागुंतीच्या जैविक प्रक्रियेतून चालू असते, हे ठीकच आहे. त्याचप्रमाणे या जैविक प्रक्रियेतूनच प्रजोत्पादन व ऊर्जासंपादन या गोष्टी ती साध्य करते, हेही ठीकच आहे. तथापि साहित्यकृती ही एक मनुष्यनिर्मित सजीव आहे आणि मनुष्य हा एक अति बुद्धिमान व सर्जनशील असा अनन्यसाधारण 'सजीव' आहे. सजीवाचे एक शास्त्रीय व व्यवच्छेदक लक्षण

म्हणजे स्वतःसारखीच संतती निर्माण करणे. मनुष्य या अनन्य-साधारण सजीवाची साहित्यकृती ही सजीव संतती होय. ती विज्ञानदृष्टीनेही मनुष्याच्या सजीवतेसारखी असते. एक उत्परिवर्तनाचा (म्युटेशनचा) म्हणजे एखाद्या सजीवाच्या एखाद्या संततीत निर्माण होणारे भिन्न प्रकारचे अनाकलनीय असे रूपविशेष व गुणविशेष ज्या जीववैज्ञानिक संकल्पनेतून विशद केले जातात, त्या संकल्पनेची प्रत्यक्षातील प्रक्रिया – अपवाद सोडला, तर सामान्यतः जन्मदाता सजीव आपल्या रूपगुणांचेच संक्रमण संततीत करीत असतो. या जीववैज्ञानिक प्रक्रियेला साहित्यकृती अपवाद नाही.

हे जर खरे असेल, तर मनुष्य या सजीवाची संपूर्ण सत्यता जीवविज्ञानाला समजली आहे, असे मानता येईल काय? या शास्त्राला स्वतंत्रपणे किंवा इतरही संबंधित जीवविज्ञानांच्या साहाय्याने मनुष्याच्या जैविक ऊर्जेचे स्वरूप व कार्य संपूर्णपणे आकलन झालेले आहे काय? – याचे उत्तर बहुधा नकारार्थीच द्यावे लागेल. मनुष्य हे सजीव अजूनही बरेचसे ज्ञात व बरेचसे अज्ञातही राहिले आहे. या अज्ञेय सजीवाचे ज्ञान मिळवू शकणारा ज्ञाता विज्ञानक्षेत्रीही नाही आणि ज्ञानमीमांसेतही नाही.

– पण या विचारालाही फार महत्त्व आहे असे नाही. कारण, तो विचार बराचसा उघड स्वरूपाचा आहे. ज्ञान श्रेष्ठ की विज्ञान श्रेष्ठ की मनुष्य श्रेष्ठ अशी शालेय नाट्याची वादस्पर्धा काही आपण या ठिकाणी योजिलेली नाही. प्रश्न असा आहे की, मनुष्यनिर्मित साहित्यकृती परिस्थितिविज्ञानाच्या कक्षेत व परिभाषेत समग्रपणे समाविष्ट होते किंवा नाही आणि ती तशी समाविष्ट होत नसेल, तर त्याचे नेमके कारण काय? वस्तुतः विज्ञान काय, ज्ञान काय किंवा या लेखनातील साहित्यसमीक्षा काय, या सर्वच गोष्टी मनुष्यनिर्मितच आहेत. साहित्यकृती ही देखील मनुष्यनिर्मितच! मनुष्यनामक एकाच एका जैविक ऊर्जेने निर्माण केलेल्या या विविध प्रकारच्या मौलिक संतती आहेत. त्यांच्यात नैसर्गिक भ्रातृभाव आहे व तो रक्तनात्याचा भ्रातृभाव आहे. ही भावंडे जेव्हा एकमेकांशी आपापल्या प्रकृतीनुसार, आपापल्या प्रशिक्षणानुसार बोलतात व एकमेकांना समजून घेण्याचा व देण्याचा प्रयत्न करतात, त्यावेळी निष्पन्न होणारे परस्परविषयक समज हे मर्यादित आशयाचे व अर्थपूर्णतेचेच ठरणार! हे समज म्हणजे परस्परांचा समग्र व साकलिक बोध नव्हे; ज्ञानही नव्हे; आणि याचे कारण मनुष्य हे एक विलक्षण प्रकारचे सजीव आहे. म्हणून त्याच्या जीववैज्ञानिक आकलनातही हा विलक्षणतेचा गूढरम्य घटक अटळपणे अवतरतो. मनुष्याच्या या विलक्षण सजीवतेचे घटक मनुष्यनिर्मित सगळ्याच जैविक संततीत संक्रमित होत असले पाहिजेत, असे मानणे विज्ञानालाही धरूनच ठरते. साहित्यकृती ही देखील असे गुणसंक्रमण – म्हणजे मनुष्याच्या विलक्षण सजीवतेचे गुणसंक्रमण – टाळू शकत नाही. हे ठीक; पण टाळू शकत नाही म्हणजे तरी काय? – त्याचा अर्थ काय?

– या प्रश्नाचे मला जाणवणारे उत्तर असेः साहित्यकृतीचे जैविक ऊर्जास्वरूप इंद्रियसंवेदना, कल्पना, भावना, विचार इत्यादींनी व या सर्वांच्या विशिष्ट अर्थपूर्णतेने तयार झालेले असते. तयार झालेले असते, म्हणजे या घटकांतून त्यांच्या सार्थतेसकट ते ऊर्जास्वरूप अस्तित्वात असते. लाल रंगाची इंद्रियसंवेदना म्हणजे लाल रंगाची सर्वसंमत व सार्वत्रिक अशी प्रतीती. या लाल रंगाच्या इंद्रियसंवेदनेची अर्थपूर्णता मात्र अशी सर्वसंमत व सार्वत्रिक प्रतीतीच्या स्वरूपाची नसते. ती अर्थपूर्णता प्रत्येक साहित्यकृतीच्या दृष्टीने वेगवेगळी संभवते. एखाद्या साहित्यकृतीत ती संवेदना यौवनाच्या उसळत्या जाणिवेचा अर्थ दाखवीत असेल, तर दुसऱ्या साहित्यकृतीत ती दारिद्र्याची द्योतक ठरत असेल. जी स्थिति इंद्रियसंवेदनांची असते, तीच भावना, विचार, कल्पना इत्यादी साहित्यकृतीतील जैविक ऊर्जाघटकांचीही असते.

साहित्यकृती ही ज्या प्रक्रियेतून आपल्या या ऊर्जाघटकांचे विशिष्ट अर्थपूर्णतेत रूपांतर घडवून आणते, ती प्रक्रिया, वैज्ञानिक औपम्याने बोलावयाचे, तर रासायनिक संयुगांच्या व मिश्रणाच्या स्वरूपाची असते. साहित्यकृती ही साहित्यकृती म्हणून या प्रक्रियेत एखाद्या उत्प्रेरकासारखी (कॅटॅलिस्ट) असते. 'कॅटॅलिस्ट' किंवा उत्प्रेरक म्हणजे कोणतीही रासायनिक प्रक्रिया प्रचलित करणारा उदासीन घटक. हा घटक त्या प्रक्रियेत अबाधित राहतो म्हणून उदासीन म्हटला जातो. इंद्रियसंवेदना, भावना, विचार, कल्पना आणि त्यांचे जीवसृष्टीतील आधार यांच्या रासायनिक प्रक्रियेतून निष्पन्न होणारे प्रक्रियित सजीव म्हणजे साहित्यकृती! साहित्यकृती ही या जैविक प्रक्रियेच्या दृष्टीने म्हणूनच एकाच वेळी एक प्रक्रियाही ठरते व प्रक्रियित निर्मितीही ठरते. यात विसंगती नाही आणि असलीच तर ती भाषेच्या अभिव्यक्तीची मर्यादा मानावी लागते. 'मनुष्य' हे सजीव हेदेखील एकाच वेळी जैविक प्रक्रियाही असते व अशा प्रक्रियेचे फलितही असते. सर्व प्रकारच्या सजीवांच्या बाबतीत ही गोष्ट स्वीकारणे भाग पडते.

साहित्यकृतीच्या रूपातून साकारलेले संवेदनादी ऊर्जाघटक सूर्यप्रकाश, उष्णता, विद्युत यासारख्या भौतिक ऊर्जाघटकांसारखे नसतात. हे घटक अभौतिक स्वरूपाचे असतात. ऊर्जेचे स्वरूप व कार्य या बाबतीत या दोन्ही ऊर्जाघटकांत म्हणजे भौतिक व अभौतिक ऊर्जाघटकांत अभेद असला, तरी त्यांच्या प्रत्यक्ष प्रकृतीत मात्र फरक असतो. साहित्यकृतीमधील संवेदनादी ऊर्जाघटक

अनुक्रमणिका

अभौतिक असतात. याचा अर्थ त्यांचे अस्तित्व हे मूर्त, जड या प्रकारचे नसून ते अमूर्त व संवेद्य असे असते. एका संवेद्य सजीवाची पुनर्निर्मिती किंवा नवनिर्मिती म्हणजे साहित्यकृती असे म्हणूनच आपणास मान्य करावे लागते. एका नव्या संवेद्य सजीवाची निर्मिती साहित्यकृतीच्या रूपाने झालेली असते.

हे जे अमूर्त, अभौतिक पण संवेद्य असे निर्माणकार्य असते, ते निर्माणकार्य आणि ज्या सजातीय-विजातीय-नैसर्गिक पर्यावरणांतूनच ते निर्माण होते ते पर्यावरण यांचा परस्परसंबंध हा अमूर्त, जड, भौतिक आणि मूर्त, संवेद्य, प्रतीतिगम्य यांच्यातील एक विशिष्ट प्रकारचा परस्परसंबंध असतो किंवा ठरतो आणि विज्ञान, ज्ञान आणि मनुष्याची बुद्धिमत्ता या सर्वांना या दोन मूलभूतपणे वेगळ्या प्रकृतीच्या अस्तित्वांचा नेमका परस्परसंबंध निश्चित करणे अवघड ठरते. भौतिक-अभौतिक, जड- चेतन, गोचर-अगोचर, संवेद्य-असंवेद्य यांच्यातील अनेक प्रकारचे नातेसंबंध भौतिक, जैव व सामाजिक विज्ञानांनी अनेक प्रकारे व अनेक पातळ्यांच्या आधाराने विशद करण्याचा कसोशीचा प्रयत्न केला आहे. हा प्रयत्न मोठा व महत्त्वाचाही आहे. तथापि कलासाहित्यकृतीतून आविर्भूत होणारे संवेद्य सजीव व त्याचे सर्वंकष पर्यावरण यांचा नेमका व निर्णायक संबंध या विभिन्न विज्ञानांनाही सांगता आलेला नाही.

**साहित्यकृतीचे चौथे कल्पित पर्यावरण:**

साहित्यकृतीच्या रूपाने आपणास व विज्ञानाच्या सूक्ष्मदर्शक यंत्रास जे सजातीय-विजातीय-नैसर्गिक असे पर्यावरणाचे व्यूहविश्व दिसते, त्या व्यूहविश्वाला वेढूनच असलेले पण फक्त माणसालाच संवेद्य होणारे – विज्ञानाला व त्याच्या सूक्ष्मदर्शक डोळ्यांना नव्हे – असे दुसरे एक पर्यावरण असले पाहिजे. साहित्यकृती अशा या अदृश्य पर्यावरणाशीही एक जैविक प्रक्रिया म्हणूनच संबंधित असते. किंबहुना साहित्यकृती व तिचे जीववैज्ञानिक पर्यावरण यांच्या जैविक नात्याची गरज म्हणून किंवा परिणाम म्हणून ते जाणवणारे पण न दिसणारे, प्रतीत होणारे पण प्रत्यक्षात नसलेले, सजीव- निर्जीव असूनही काहीतरी वेगळी सजीवता-निर्जीवता जाणवून देणारे असे चौथे पर्यावरण ठरते. जीवविज्ञानाला गवसलेल्या सांस्कृतिक पर्यावरणाचीच एक विस्तारित मिती किंवा आयाम असे त्या पर्यावरणाचे स्वरूप असते. केवळ संवेद्यता आणि फक्त मनुष्यप्राप्त संवेद्यता एवढेच त्या चौथ्या पर्यावरण-परिमाणाचे स्वरूप असते. साहित्यकृती या आकाशपुष्पाकडे सतत झेपावणाचा प्रयत्न करीत असते. स्थल-कालबद्ध व जैविक प्रक्रियाधीन अशा स्वतःच्या विधिवासातून (इकोसिस्टिम) आवश्यक ते अन्न-ऊर्जा संपादून ती या विधिवासाच्या कक्षेतून बाहेर पडण्याचा प्रयत्न करीत असते.

हे असे का घडते, हा प्रश्न मानवी बुद्धीनेच निर्माण केलेला आहे, त्याला मानवी बुद्धीच जबाबदार आहे आणि एकच शक्ती स्वतःच स्वतःची समस्या का व कशी बनते याचे उत्तर सापडत नाही. मानवी बुद्धीने अनेक प्रश्न सोडविले आणि त्याहून अधिक प्रश्न निर्माणही करून ठेवले, एवढेच आपणास म्हणता येईल.

चौथ्या अदृश्य व प्रतीतिगम्य पर्यावरणाची ती कल्पना मी सुसूत्र करण्यासाठी वेळोवेळी जे जसे सुचेल, ते तसे टिपून ठेवले, आणि नंतर पुन्हा या प्रश्नाचा शोध विज्ञानात घेण्याकडे वळलो, आणि मला विलक्षण मोठा पण काहीसा सुखद धक्काच बसला! असा सुखद धक्का देणारा मजकूर मी जशाचा तसाच पुढे देत आहे:

"Beyond and superimposed on these spheres, lies another dimensional sphere, the noosphere, the figurative envelope of conceptual thought or reflective impulses produced by the human intellect, that can be imagined to weigh upon the entire globe in a mystical way. It is not scientifically measurable, of course, but its presence is strangely felt and its influence all-pervading."

– वरील उतारा एन्सायक्लोपिडिया ब्रिटानिका या प्रसिद्ध इंग्रजी विश्वकोशाच्या (१९८३) मॅक्रोपीडियाच्या दुसऱ्या खंडात (पृष्ठ १०३७) जी 'बायोस्फीअर' अशी नोंद आहे, त्या नोंदीच्या सुरुवातीच्या भागातील आहे. मी ज्या एका प्रश्नाशी विचाराने ताटकळत बसून होतो व त्या स्थितीत ज्या गूढवादी दृष्टीने चौथ्या कल्पित पर्यावरणाची कल्पना मनोमन पडताळून बघत होतो, नेमकी तशाच प्रकारची कल्पना व बहुधा माझ्यासारख्याच मनःस्थितीत ब्रिटानिकाच्या शास्त्रीय लेखकानेही मांडावी याचे मला खरोखरच आश्चर्य वाटले. एक प्रकारे 'युरेका' ची उत्फुल्ल मनःस्थितीच मी माझ्या पामर क्षमतेत अनुभवली. या युरेकाची अनुभूती वर्णन करून सांगणे अशक्य आहे, ती शब्दातीत प्रतीती आहे.

दुसऱ्या एका गोष्टीचेही मला कौतुकमिश्रित नवल वाटले. ते म्हणजे एका पश्चिमी विज्ञान-तज्ज्ञाने विसाव्या शतकाच्या अखेरच्या टप्प्यात एका वैज्ञानिक विषयाचे विवेचन करताना कळत-नकळत स्वीकारलेला गूढवाद. वरील उताऱ्यातील 'इन ए मिस्टिकल वे', 'नॉट सायंटिफिकली मेझरेबल', 'स्ट्रेंजली

फेल्ट प्रेझेन्स', 'ऑल-परव्हेडिंग इन्फ्ल्युअन्स' इत्यादी वाकप्रयोगच केवळ नव्हेत; तर वरील एकूणच प्रतिपादन हे एक नमुनेदार भारतीय गूढवादाचे उदाहरण म्हणून निःशंकपणे मानता येईल. ही सगळी परिभाषा व भावनाच मुळी आमच्या आध्यात्मिक परिभाषेशी व भावनांशी अगदी मिळती-जुळती आहेत. पश्चिमी विज्ञानवंतांनी या भूतलावर व या भूतलाभोवतीच्या अनंत विश्वावर विज्ञानयात्रेचा जो ऑलिंपिक रथ मार्गस्थ केलेला आहे, तो रथ कोणत्या लव-कुशांनी नेमका कुठे अडवून ठेवला आहे, याची कल्पना वरील उताऱ्यावरूनही येऊ शकते, आणि ज्या पद्धतीची विचारक्षमता व विचारप्रक्रिया प्रगत पश्चिमी विज्ञानयुगाचे प्रतिनिधी प्रकट करतात; विज्ञानविषयातच किंवा कृतकविज्ञानविषयातही प्रकट करतात; त्या पद्धतीची विचारक्षमता व विचारप्रक्रिया आम्ही भारतीयही प्रकट करू शकतो, आणि तीदेखील कृतक का होईना, पण विज्ञानविषयातच किंवा कृतकविज्ञानविषयातही प्रकट करू शकतो, असेही प्रकर्षाने जाणवले. साहित्याचे परिस्थितिविज्ञान हा अर्थातच कृतकविज्ञानाचा (स्यूडो-सायन्स) प्रकार आहे. मानवाचे खरेखुरे प्रश्न क्वचितच सत्याचे असतात, सत्यविज्ञानाचे असतात; ते प्रश्न खोट्या किंवा कृतक विज्ञानाचे आणि ज्ञानाचेच असतात, असे मला वाटते. या अर्थाने भारतीय प्रथेच्या आध्यात्मिक धूळपाटीवर गूढवादी ज्ञानविज्ञानाची मूळाक्षरे उमटली नि आधुनिक पश्चिमी संस्कृतीच्या प्रयोगवहीत आधिभौतिक ज्ञानविज्ञानाची सूत्रे टिपण्यात आली; पण आता वेळ अशी येऊन ठेपली आहे की, या दोहोंनी आपल्या वह्यापाट्या अदलूनबदलून घेणे भाग पडावे! विसाव्या शतकाचा हा चकवा की चमत्कार?

वरील इंग्रजी उताऱ्याचा स्थूल आशय असा: "या पृथ्वीवर जीवसृष्टीचा उदय होण्यापूर्वी वेगवेगळी पर्यावरणात्मक स्थित्यंतरे होत गेली. प्रारंभीचे भूवैज्ञानिक पर्यावरण (जीओ-स्फिअर) व त्यापुढील क्रमशः येणारी वायुरूप, जलरूप, वातावरणीय अशी पर्यावरणे संपून मग जीव-पर्यावरण – 'झोन ऑफ लाइफ' – निर्माण झाले व या पर्यावरणात जीवसृष्टीचा उदय झाला. क्रमविकासवादाच्या म्हणजे उत्क्रांतिवादाच्या आधारे हळूहळू विद्यमान जीवसृष्टी विकसित होत आली. विद्यमान सजीव-निर्जीव-नैसर्गिक अशा ज्ञात पर्यावरणांपलीकडे पण त्यावरच अधिष्ठित असलेले एक विस्तारित पर्यावरण आहे. हे पर्यावरण रूपकात्मक आवरणासारखे आहे व ते मानवी बुद्धीने निर्माण केलेल्या संकल्पनात्मक विचाराचे किंवा चिंतनप्रवृत्तीचे आहे. एका निगूढ रीतीने हे कल्पित पर्यावरण समग्र भूतलावर भार टाकत असते. अर्थातच वैज्ञानिक पद्धतीने या कल्पित पर्यावरणाचे मोजमाप करणे अशक्य आहे. तथापि त्याचे अस्तित्व मात्र चमत्कारिक रीतीने जाणवत असते आणि त्याचा प्रभाव सर्वव्यापक असतो."

साहित्यकृती या सजीवाच्या वाङ्मयीन परिस्थितिविज्ञानात वरील कल्पित पर्यावरणाच्या चौथ्या मितीची तर जैविक गरजच आहे. कुठेतरी एका गूढातून निर्माण होणारे साहित्यकृतीसारखे सजीव दुसऱ्या एका गूढाच्या पर्यावरणाकडेच तोंड करून जन्मते, वाढते; हा विचार एक तर्कसंगत परिपूर्णतेचे समाधान देणारा ठरतो. मग ते समाधान गूढच असले किंवा राहिले तरी बिघडत नाही, किंबहुना नाकारावेसेही वाटत नाही.

येथवर आपण वाङ्मयीन परिस्थितिविज्ञानाच्या संदर्भात पुढील विषयांचा स्थूल स्वरूपात मागोवा घेण्याचा प्रयत्न केला: १) साहित्याचे परिस्थितिविज्ञान या संकल्पनेचे रूपकात्मक स्वरूप, २) विज्ञानाचे तत्त्वज्ञान व त्यातील प्रकट-अप्रकट सांस्कृतिक विचाराचे भान, ३) परिस्थितिविज्ञानाची ढोबळ रूपरेखा, ४) जीवविज्ञानातील व परिस्थितिविज्ञानातील काही उद्‌बोधक कल्पना, ५) सांस्कृतिक पर्यावरणाची संकल्पना, ६) साहित्यकृतीच्या परिस्थितिविज्ञानाचे स्थूल स्वरूप व घटक. ७) रूढ साहित्य-विचारातील काही कल्पना-संकल्पनांची पारिस्थितिकीय मीमांसा:

वरील विषयांवरील विवेचनाच्या संदर्भात साहित्यातील काही कल्पनांचे, संकल्पनांचे वा प्रश्नांचे वाङ्मयीन परिस्थितिविज्ञानाच्या दृष्टीने कशा प्रकारे आकलन करून घेता येईल, यासंबंधी काहीएक प्रयत्न इथे करीत आहे.

*१) प्रतिभा किंवा कलात्मक सर्जनशक्ती:*

कलाकृती किंवा साहित्यकृती निर्माण करणारी शक्ती 'प्रतिभा' या संज्ञेने ओळखण्यात येते. प्रतिभाप्रेरित आविष्कार पुनर्निर्माणक्षम आणि नवनिर्माणक्षम असतो. नवनवोन्मेषशाली प्रज्ञा म्हणजेच प्रतिभा असे समजण्यात येते. तत्त्वज्ञानाच्या किंवा ज्ञानमीमांसेच्या (एपिस्टेमॉलॉजी) अभ्यासात आणि आधुनिक मानसशास्त्राच्या क्षेत्रात कल्पना (आयडिया) व कल्पनप्रक्रिया (आयडिएशन) या संकल्पनांचा परामर्श घेण्यात येतो. कल्पना आणि कल्पनप्रक्रिया या दोहोंचे साम्याधिष्ठित नाते प्रतिभाशक्तीशी आहे, असेही समजले जाते. तथापि तत्त्वज्ञान व मानसशास्त्र यांना कल्पना, कल्पनप्रक्रिया व म्हणून प्रतिभाशक्तीही यांचा निर्विवाद वेध घेता आलेला नाही, म्हणूनच 'प्रतिभा' हे एक गूढच ठरले आहे. तथापि प्रतिभा गूढ असो वा ज्ञात असो; प्रत्यक्ष कलानिर्मिती व साहित्यनिर्मिती या ज्ञान-अज्ञानाच्या गुंत्यात अडकून थांबलेल्या नाहीत.

वाङ्मयीन परिस्थितिविज्ञानाच्या दृष्टीने 'प्रतिभा' हे काही गूढ नव्हे! मनुष्य या सजीवाची ती एक प्रकारची जैविक ऊर्जा आहे आणि ती काही मनुष्यरूप सजीवात अधिक कार्यक्षम ठरते. सर्वच सजीव वनस्पतीत क्लोरोफिल म्हणजे हरित द्रव्य असते; पण काही वनस्पतीत ते अधिक असल्याचे त्यांच्या गडद हिरव्या रंगावरून कळून येते. त्यामुळे प्रकाशसंश्लेषणाची प्रक्रिया अशा वनस्पती अधिक कार्यक्षमतेने करून अन्नोत्पादन व ऊर्जाप्रवाह यांच्या चक्रात वैशिष्ट्यपूर्ण कामगिरी बजावतात. प्रतिभानामक ऊर्जेचे मानवी सजीवातील अस्तित्व व कार्यक्षमता या प्रकारची असतात. म्हणून काही मानवी ऊर्जा विज्ञानात पुनर्निर्मिती वा नवनिर्मिती करू शकते, काही मानवी ऊर्जा कलासाहित्याच्या वा तत्सम इतर प्रकारच्या क्षेत्रात कार्यक्षम ठरते. ही ऊर्जा माणसाच्या जीववैज्ञानिक पर्यावरणातूनच निर्माण होते; तिचा उगमस्त्रोत या पर्यावरणाबाहेर असूच शकत नाही. त्यामुळे त्याबद्दल कसलीच रहस्यमयता वाङ्मयीन परिस्थितिविज्ञानात स्वीकारलेली नाही. प्रतिभेचे मूल्य व मूल्यमापन या गोष्टी विज्ञानबाह्य ठरतात. माणसाच्या सांस्कृतिक पर्यावरणातही प्रतिभाशक्ती एक जैविक ऊर्जाघटक एवढ्याच स्वरूपात व अर्थाने अस्तित्वात असते. प्रतिभाशक्तीचे कौतुक करावयाचे, तर जीवविज्ञानाला इतरही कितीतरी गोष्टींचे कौतुक करत बसावे लागते. हा कौतुकाचा विषय विज्ञानाचा नाही. अन्नचक्र व ऊर्जासंपादन हे जिण्याचे रहाटगाडगे सांभाळणे व समजून घेणे एवढ्याचपुरती उसंत विज्ञानाला आहे.

*२) भाषा*

साहित्यकृती ही भाषारूप सजीव आहे. रूपकात्मक अर्थाने भाषा ही तिच्या पर्यावरणाची म्हणजे साहित्यकृतीच्या सजातीय पर्यावरणाचा एक विनिमयक्षम घटक आहे. जैविक दृष्टीने भाषा ही साहित्यकृतीच्या सजीवात बीजभूत असते. शरीरधर्म संपादूनच सजीव सजीवत्वास येते. साहित्यकृतीही भाषारूप शरीरधर्मासकटच जन्म घेते. सजीवांच्या जगण्यात व जगण्याच्या अटळ कलहात साहित्यकृती या भाषारूप शरीरासह व शरीरानेही सहभागी होते. भाषारूप हे साहित्यकृतीची अनाटॉमी किंवा शरीरविज्ञान होय. ही एक ऊतके—अवयव—एकात्मक कार्यकारी अशी यंत्रणा किंवा प्रक्रिया असते. प्रत्येक सजीवाच्या शरीराची व शरीरधर्माची जडणघडण त्यांच्या पर्यावरणाशी असलेल्या संबंधावर व विनिमयक्षमतेवर अवलंबून असते. यास साहित्यकृती अपवाद नाही. तिच्या भाषारूप शरीराची अव्यंगता, निकोपपणा, जोम अथवा त्याची अपंगता, विकलांगता, कमजोरपणा या बाबी पर्यावरण व सजीव यांच्या देवघेवीवरून निष्पन्न होतात. जगण्यासाठी व जीवनकलहात टिकून राहण्यासाठी साहित्यकृतीच्या भाषारूप शरीराचा अवतार असतो. यापेक्षा अधिक व या पलीकडे साहित्यकृतीच्या भाषारूपाचा विचार वाङ्मयीन परिस्थितिविज्ञानात ग्राह्य ठरत नाही. सजीवाचे एक अपरिहार्य व आवश्यक अंग एवढेच भाषारूपाचे स्थान या परिस्थितिविज्ञानात असते.

*३) प्रयोजन किंवा उद्दिष्टः*

रूढ साहित्यविचारात प्रयोजनविचार किंवा उद्दिष्टविचार ऐसपेस जागा व्यापून कायमचा ठाण मांडून बसलेला दिसतो. एका दृष्टीने प्रयोजनविचार हा भारतीय विचारप्रक्रियेचे एक व्यवच्छेदक लक्षणच मानावयास हरकत नाही. जे प्रत्यक्षात समोर आणि धडधडीतपणे दिसत आहे, ते तेवढे बघायचे नाही; जे काही समोर नाही, दिसत नाही, आणि खरे तर बघण्याचीही घाई नाही, ते मात्र धुंडाळायला लागायचे, अशी भारतीय वैचारिकतेची एक नमुनेदार (टिपिकल) ठेवण आहे. यश, अर्थप्राप्ती, व्यवहारज्ञान इत्यादी साहित्यप्रयोजने सांगूनही झाली आहेत आणि तीच तीच आपण सतत सांगतही बसतो. माणूस समोर साक्षात् उभा आहे, त्याला समजावून घेण्यासाठी न्याहाळायचे नाही; तर त्याचा न दिसणारा आत्मा आणि तसाच न दिसणारा परमात्मा यांचा शोध घेण्यासाठी धावाधाव करावयाची हा प्रकार विज्ञानदृष्टीशी सुसंगत नाही.

साहित्यकृती हे एक सजीव (ऑरगॅनिझम) असते व म्हणून तिचे एकमात्र उद्दिष्ट जगणे नि जगण्याचा लढा जिंकणे एवढेच असते. यासाठी ती प्रथम तिच्या सजातीय पर्यावरणाशी आणि क्रमाक्रमाने विजातीय, नैसर्गिक व चौथ्या कल्पित पर्यावरणाशी जैविक दृष्टीनेच विनिमय करीत असते. या विनिमयाच्या प्रत्येक टप्प्यावर व प्रत्येक कक्षेत तिची तात्कालिक व तावडतोबीची उद्दिष्टे जीवनार्थ अन्न-ऊर्जा-संपादन एवढीच असतात. या उद्दिष्टांच्या परिपूर्तीसाठी ती उपलब्ध साधने व क्षमता यांचा उपयोग करून घेते; पण ही सर्व प्रक्रिया विविध पर्यावरणसापेक्ष असते. तो एक जैविक विनिमयप्रकार असतो. त्यातून साहित्यकृती जसे काही प्राप्त करून घेते, तसेच काही पर्यावरणाला प्रदानही करून जाते; पण आदान-प्रदान म्हणजे उद्दिष्ट नव्हे, प्रयोजनही नव्हे. सजीवाच्या जैविक चरितार्थाचे ते फलस्वरूप आहे, असे सरळ म्हणता येते.

म्हणूनच वाङ्मयीन पारिस्थितिकीत साहित्यकृतीच्या तथाकथित प्रयोजनाला वा उद्दिष्टाला जैवेतर असा दुसरा कोणताच आशय नसतो. एक सजीव म्हणून आपल्या जैविक पर्यावरणात

आपले स्थान मिळविणे व सांभाळणे, एवढेच एक तिचे प्रयोजन संभवते.

*४) अक्षरत्व आणि जीवनचक्र:*

साहित्याच्या मूल्यविचारातील 'अक्षरत्व' ही एक लोकप्रिय व चिरनूतन संकल्पना आहे. ती संकल्पना अक्षरशः अगदी प्राचीन नसली, तरी प्राचीन काळापासून साहित्यकृतीच्या मूल्य-विचाराचा प्रश्न मात्र स्पष्टपणे वा सूचकपणे होत आलेला दिसतो. तथापि या संकल्पनेचा आपल्याकडे करण्यात आलेला शोधबोध हा आपल्या खास वैचारिक प्रथेप्रमाणेच इतिहासनिरपेक्ष आहे. कोणतीही ज्ञानविज्ञानात्मक संकल्पना प्रथम जेव्हा व ज्याला जाणवते, तेव्हा तो त्या संकल्पनेचा मागोवा घेण्यासाठी इतिहासाच्या पायऱ्या मोठ्या परिश्रमपूर्वक क्रमशः उतरू लागतो. त्या संकल्पनेची वस्तुनिष्ठ स्वरूपाची वाटचाल हेरण्याचा प्रयत्न करतो. त्यामुळे त्या संकल्पनेला काहीएक व्यक्तिनिरपेक्ष ग्राह्यता व वस्तुनिष्ठ अधिष्ठान यांचाही लाभ होतो. तथापि ही पद्धत किंवा वैचारिक सवय पश्चिमी समाजात आढळते. आपल्या भारतीय व मराठी परंपरेत ती अपवादभूतच ठरते. अरिस्टॉटलने काव्य हे इतिहासापेक्षा श्रेष्ठ व अधिक सार्वत्रिक वा सामान्य (युनिव्हर्सल) असते, हा केलेला दावा साहित्यकृतीच्या अक्षरत्वाचा एक प्रकारचा दावा होय; पण तो त्याने इतिहासाच्या संदर्भात व सापेक्षतेने केला. आमचा सगळा संकल्पनात्मक विवेक एका कृतार्थ बुद्धीने आत्मसापेक्ष राखण्याची आमची धडपड असते. प्रत्येकालाच मनुस्मृतिकार, कौटिल्यीय अर्थशास्त्रज्ञ आणि भगवदगीताकार व्हायचे असते. कुणाच्या खांद्यावर आपण उभे आहोत, हे दाखविण्याची गरज, तशी खरीखुरी वस्तुस्थिति असूनही, आपणास रुचत नाही. अध्यात्माच्या आत्मा-परमात्मा-परिभाषेमुळे आपला संकल्पनाविचार आपल्या आत्म्यापुरता व आपणच मानलेल्या आपल्या परमात्म्यापुरता सीमित करण्यातच आपणास धन्यता वाटते.

मुळात साहित्यकृतीची अक्षरता या संकल्पनेत खूपच संदिग्धता आहे. पश्चिमी ज्ञानविज्ञानात मुळातच अमरत्वाच्या विचारापेक्षा ऐहिकतेवर अधिक भर दिलेला आहे. जीवनातील हरेक गोष्ट इहलौकिक करण्यावर पश्चिमी विवेक भर देतो, तर भारतीय विवेक प्रत्येक गोष्ट पारलौकिक व म्हणून अक्षर करण्यावर भर देतो. आता अक्षर करणे व असणे याला नेमका अर्थ काय आहे, हे अखेर अध्यात्माच्या गूढवादी परिभाषेतच सांगणे भाग पडते व ही परिभाषा नुसती ऐकूनही – म्हणजे न समजताही – आपणास सर्व काही समजल्याची सुखद कृतार्थता जाणवते. पश्चिमी साहित्यविचारात अक्षरत्वापेक्षा साहित्यकृतीच्या महानतेवर (ग्रेटनेस) भर देण्यात आलेला दिसतो आणि 'महानता' ही गोष्ट 'अक्षरता' या गोष्टीपेक्षा निर्विवादपणे वेगळी आहे. एवढेच नव्हे, तर 'महानता' ही संकल्पना अधिक वास्तव व अर्थपूर्णही आहे.

वाङ्मयीन परिस्थितिविज्ञानात अर्थातच 'अक्षरत्वाची' संकल्पना निषिद्धच आहे. कारण, हे विज्ञान सजीवांचे विज्ञान आहे आणि त्यात सजीवाचा उत्पत्ति-स्थिति-विलयाचा क्रम गृहीतच धरलेला आहे. साहित्यकृती ही एक सजीव असते असे मानले की तिचा जन्म आणि मरण अटळच आहेत, हेही मान्य करावे लागते. अन्न-ऊर्जा-संपादन ही प्रक्रिया चालू ठेवण्यास असमर्थ ठरलेले जीव नष्ट होतात, हा जीवसृष्टीचा दंडक आहे व त्याला साहित्यकृती या सजीवाचा अपवाद नाही.

जीवविज्ञानाच्या दृष्टीने जन्मलेली प्रत्येक साहित्यकृती मरते म्हणजे काय, हे समजून घेतले पाहिजे. यासाठी साहित्यकृती जगते म्हणजे काय, हे आधी समजून घेतले पाहिजे. साहित्यकृती तिच्या सजातीय पर्यावरणात जन्मते आणि इतरही तीन पर्यावरणांत सजातीय पर्यावरणासकट जगू लागते. प्रत्यक्षात तिचे जगणे हे मनुष्याच्या संवेद्य पर्यावरणातील जगणे असते. संवेद्य पर्यावरण म्हटले की, किंवा मनुष्यसुलभ संवेद्य विश्व म्हटले की त्यात संवेद्य, संवेदन व संवेदनशील असे तीन घटक अनिवार्यपणे मानावे लागतात. संवेदनाचा विषय, संवेदनाचा भोक्ता आणि संवेदन असे हे तीन घटक असतात. साहित्यकृतीचे जगणे म्हणणे तिला लाभणारे किंवा तिने संपादन केलेले भोक्ता व संवेदन हे घटक होत. हे दोन घटक जोपर्यंत व जेव्हा जेव्हा साहित्यकृतीला लाभतात, तोपर्यंत व तेव्हा तेव्हाच ती जगते, आणि जेव्हा हे घटक उरत नाहीत, तेव्हा ती मरण पावते.

परिस्थितिविज्ञानाच्या दृष्टीनेही 'पुनरपि जननं पुनरपि मरणम् ।' हे आपले ज्ञानसूत्र साहित्यकृतीला लागू पडते. प्रत्येक साहित्यकृती भोक्त्याच्या कल्पनेप्रमाणे विविध अर्थांनी जगत असते व भोक्त्याच्या कल्पनेप्रमाणेच विविध अर्थांनी मरतही असते. हे अपरिहार्य असते. कारण, साहित्यकृतीचे जगणे- मरणे हे संवेद्य पर्यावरणाशीच जखडलेले असते. एखाद्या उत्तरराम-चरित्राची, एखाद्या अभंगवाणीची, एखाद्या म. फुले साहित्याची कधी काळी उपेक्षा होते व कधी काळी चाहाही होते. उपेक्षा म्हणजे वैज्ञानिक दृष्टीने तरी मरणच व नंतर कधीतरी होणारी चाहा हे पुनरपि जननम्! प्रत्येक लहानमोठ्या साहित्यकृतीला जन्ममरणाचे हे जन्मोजन्मीचे फेरे टाळता येत नाहीत. या नियमाला कोणतेही 'इलीयड', कोणतेही 'रामायण', कोणतेही 'महाभारत',

कोणतेही 'हॅम्लेट', कोणताही 'ब्रदर्स कॅरॅमाझॉव्ह', कोणतीही 'मादाम बोवारी', कोणतेही 'डॉल्स हाऊस' आणि कोणताही 'नटसम्राट' अपवाद नाहीत. आपल्या संवेद्य विश्वाचा, आपल्या घराचा शोध प्रत्येक साहित्यकृती जैविक प्रेरणेनेच करते; पण हा जगण्याचा शोध एक प्रकारचा अप्रतिहतपणे चालू असलेला लपंडाव असतो. साहित्यकृतीला आपले संवेद्य घरकुल सापडते, तेव्हाच ती जगण्यास पात्र ठरते. जेव्हा ते सापडत नाही, तेव्हा ती जगण्यास अपात्र ठरते. एवढेच नव्हे, तर सापडलेले घरकुल चिमणीच्या घरट्याप्रमाणे कधी कधी मोडूनही पडते व अगतिक झालेल्या चिमणीचा करुण चिवचिवाट हळूहळू मंद मंद होत जाऊन अखेर मिटतो. एखादा बालकवी मग पाखराचे अंत्यगीत गाऊन हीच करुण कहाणी सांगू लागतो:

"येईल एक परि धन्य दिवस सौख्याचा
जो करिल तुझ्यासह अंत तुझ्या गीताचा
फिरवून भरारा गोफण तो मारील
काट्यावर उपडे भग्न हृदय पाडील..."

मृत्यू माणसाचा असो, पाखराचा असो किंवा साहित्यकृतीचा असो, तो हृदयवद्रावकच असतो. आपण टाळू म्हटले तरी साहित्यकृतीचे मरण टाळता येत नाही. तिचे पुनर्जननही रोखता येत नाही. आपल्य संवेद्य जगात प्रत्येक साहित्यकृती या प्रकारे जन्मते व मरते आणि पुनरपिही जन्मते आणि पुन्हाही मरते. हे जैविक चक्र अखंडपणे गरगरत राहते.

**मूल्य आणि मूल्यकल्पना:**

वाङ्मयीन परिस्थितिविज्ञानाच्या कक्षेत साहित्यकृतीचे मूल्य व मूल्यकल्पना या रूढ अर्थांनी समाविष्ट करणे कठीण आहे. मूल्यविचार हा सामान्यपणे विज्ञानबाह्य विचार आहे. विज्ञानाच्या तत्त्वज्ञानात मूल्य व मूल्यविचार येऊ शकतात; पण अखेर हे विज्ञानसापेक्ष म्हटले तरी, तत्त्वज्ञानच होय. आणि कोणत्याही तत्त्वज्ञानाला मूल्य व मूल्यविचार निषिद्ध नसतात. किंबहुना तत्त्वज्ञानाचे एक उद्दिष्ट मूल्य व मूल्यविचार यांच्या संकल्पना शोधणे व विशद करणे हेही असते. जीवविज्ञानाचे असे काहीएक खास तत्त्वज्ञान संभवते काय? तशा प्रकारचे तत्त्वज्ञान असेल, तर मग परिस्थितिविज्ञानाचेही त्याच अनुषंगाने एखादे तत्त्वज्ञान असू शकेल. कारण, जीवविज्ञानाचेच एक विस्तारित व आंतर-वैज्ञानिक (इंटर-सायंटिफिक) शास्त्र म्हणजे परिस्थितिविज्ञान होय. मूल्य व मूल्यविचार यांचा मागोवा परिस्थितिविज्ञानाच्या तत्त्वज्ञानातच घेणे भाग आहे. एरव्ही या गोष्टींना खुद्द विज्ञानात प्रवेश नाहीच.

ज्ञानविज्ञानात्मक अशा सर्व प्रकारच्या तत्त्वज्ञानाचा आरंभ आणि अंत 'बुद्धिमान माणूस' हे सजीव होय. तत्त्वविचारांचा आद्यंत हाच बुद्धिमान माणूस होय. निसर्गजात अशा सर्व सजीव-निर्जीव सृष्टीच्या केंद्रस्थानी बुद्धिमान मानव आहे. प्रकृती, संस्कृती, विकृती या संकल्पनाही मानवसापेक्षच आहेत. माणसानेच या कल्पना व त्यांची भाषिक चिन्हे निर्माण केली आहेत. या किंवा यांसारख्या शेकडो कल्पना आणि संकल्पना आणि त्यांच्या परस्परविनिमयाची एक भाषिक यंत्रणा माणसानेच घडविलेली आहे. म्हणूनच सर्व प्रकारच्या ज्ञानविज्ञानात कळतपणे किंवा नकळतपणे बुद्धिमान मानवाचे भान सांभाळण्यात येत असते. किंबहुना मानव्याच्या अशा प्रकारच्या प्रकट-प्रच्छन्न भानाशिवाय कोणताही ज्ञानविज्ञानात्मक विनिमय वा व्यवहार अस्तित्वातच येऊ शकत नाही. 'बुद्धिमान माणूस' ही प्रत्यक्षातील खरीखुरी मूर्त गोचर गोष्ट होय. ही गोष्ट आपण साक्षात पाहू शकतो. ती खरोखरच असते. या मूर्त गोचर गोष्टीचे कळत-नकळत अमूर्त, अगोचर अशा स्वरूपात रूपांतर करण्याची म्हणजे तिचे अमूर्तीकरण किंवा कल्पनीकरण (ॲबस्ट्रॅक्शन) करण्याची किमयाही मानवी प्रज्ञाच करीत असते. सगुण, साकार, मूर्त व गोचर अशा बुद्धिमान माणसाचे अगोचर, अमूर्त असे रूपांतर म्हणजे मानव्य होय. अशा प्रकारच्या मानव्याचे भान सगळीच ज्ञानविज्ञाने जपत असतात. या ज्ञानविज्ञानांच्या वाटचालीत काही टप्पे असेही संभवतात की, ज्या टप्प्यांवर मानव्याचे भान प्रकटपणे जाणवत नाही. त्याचप्रमाणे काही टप्पे असेही येतात की, ज्यावेळी ते भान प्रकटपणे लक्षात घेण्याची गरज निर्माण होते. या विसाव्या शतकाच्या अखेर-अखेरच्या टप्प्यावर उभ्या राहिलेल्या ज्ञानविज्ञानांना या प्रकारची गरज जाणवल्याचे लक्षात येते.

मानव्याचे असे ऐतिहासिक अटळतेमधून निर्माण झालेले भान एकजिनसी वा एकाच एका प्रकारचे अर्थातच नाही. इहवादी तत्त्वज्ञाने, धार्मिक तत्त्वज्ञाने, आध्यात्मिक दर्शने, जीवविज्ञाने व भौतिक विज्ञाने या सर्वांना व त्यांच्या शाखोपशाखांना प्रतीत होणारे मानव्याचे भान एकसारखे नाही. याचे साधे कारण या भिन्न भिन्न ज्ञानविज्ञानांच्या आकलनक्षमता व आकलनासाधने हीदेखील भिन्न भिन्न आहेत. मानव्याच्या भानाकडे पाहणारे वा पाहू शकणारे त्यांचे चष्मे वेगवेगळे आहेत. याचेही कारण आहे. ते कारण म्हणणे मुळात 'बुद्धिमान माणूस' ही चीजच एकविध नाही. माणसाने स्वतःला दर्पणात पाहिले, तरी त्याला स्वतःचे सगळे स्वरूप समजणे कठीण आहे आणि दुसऱ्या माणसाने

दुसऱ्या कोणत्याही आरशात त्याला कितीही न्याहाळले, तरीही त्याला पहिला माणूस दिसला व समजला असे घडणे नाही...। म्हणूनच जे निसर्गतःच एकजिनसी नाही, ते एकजिनसी स्वरूपात पाहणे, आकळणे व अर्थपूर्ण ठरणेही संभवनीय नाही.

बुद्धिमान मानव्याचे भान जीवविज्ञानात उदयास आले व त्यातूनच विद्यमान मानवी संस्कृतीत एक पर्यावरणीय प्रबोधनयुग – द एज ऑफ इकॉलॉजिकल एनलायटन्मेंट – आता निर्माण झाले आहे. या पर्यावरणीय प्रबोधनामुळे विज्ञानाच्या तत्त्वज्ञानास चालना लाभलेली आहे. अर्थात ही काहीशी सजग सुरुवात होय. विज्ञानाच्या तत्त्वज्ञानास प्रारंभ प्राचीन काळात व प्राचीन ज्ञानविज्ञानांच्या संदर्भात झाला हे खरेच आहे. तथापि गेल्या चारपाचशे वर्षांच्या प्रदीर्घ कालखंडात विज्ञानाने स्वतंत्रपणे मोठीच विस्मयजनक प्रगती केली. प्रगतिपथावरील या घोडदौडीत ज्ञानविज्ञानांचे दुवे मानव्याच्या भानाने जुळविणारे तत्त्वज्ञानात्मक प्रयोग करण्यास पुरेशी उसंतच लाभली नाही. स्वतःच्या दिग्विजयाचा एक समाधानकारक व समग्र भासणारा टप्पा येईपर्यंत किंवा आल्याचे कळून येईपर्यंत विज्ञानाचा रथ तत्त्वज्ञानाच्या वाटिकेजवळ थांबणे शक्य नव्हते व काहीसे स्वाभाविकही नव्हते. मात्र, असा टप्पा आता आलेला आहे. याची प्रकट जाणीवही विज्ञानांना झालेली आहे.

काही सांस्कृतिक मूल्ये व मूल्यधारणा आता जीवविज्ञानाने आपल्या तत्त्वज्ञानात प्रवेशू दिलेली आहेत. मनुष्य व मनुष्यसंस्कृती यांचे वैज्ञानिक मूल्य सर्वांत श्रेष्ठ आहे आणि या वैज्ञानिक मूल्याला पूरक व पोषक एवढेच सांस्कृतिक मूल्य व मूल्यधारणा विज्ञानाच्या तत्त्वज्ञानात महत्त्वाच्या आहेत. परिस्थितिविज्ञानाचा पाया याच प्रकारच्या विचारात आहे. माणसाच्या पर्यावरणाची निर्दोषता व समतोल राखण्यानेच वैज्ञानिक दृष्टीने माणसाचे व त्याच्या संस्कृतीचे आरोग्य, स्वास्थ्य टिकून राहील, हे परिस्थिति-विज्ञानाचे उद्दिष्ट आहे. तत्त्वतः हे उद्दिष्ट वैज्ञानिकच असले, तरीही त्यात मानव्याचे भान प्रभावी आहे. मानवी जीवनचक्र अबाधित राखण्याची आकांक्षा त्यात आहे.

म्हणून परिस्थितिविज्ञानाचा तत्त्वज्ञानात्मक रोख माणसाच्या संस्कृतीकरणाच्या साध्यसाधनांना प्रकृतीकरणाच्या दृष्टीने वळण लावणे, या किंवा यासारख्या व तत्त्वतः या प्रकारचा आहे. कला आणि साहित्य ही माणसाच्या संस्कृतीकरणाची साध्येही आहेत व साधनेही आहेत. शेकडो वर्षांची स्वरूपात्मक व मूल्यात्मक अशी परंपरा या साध्यसाधनांना लाभलेली आहे. या साध्यसाधनांना त्यामुळे एक प्रभावी परंपरागत असे ऊर्जास्वरूप प्राप्त झालेले आहे. कलासाहित्यांची ही साध्यसाधने व त्यावर घट्ट लपेटून बसलेले दीर्घकालीन परंपरेचे सांस्कृतिक घट्ट आवरण नव्या प्रकृतीकरणाच्या प्रक्रियेस अनुकूल करण्याचा प्रयत्न करणे, हीच वा या प्रकारची मूल्यकल्पना जीवविज्ञानाच्या आज-उद्याच्या तत्त्वज्ञानात दृढ होत जाणार, हे उघडच आहे. निसर्गजात व येथवरच्या मनुष्यजात [– म्हणजे मानवाने संस्कारित केलेले निसर्गजाताचे स्वरूप –] पर्यावरणाचे सांस्कृतिक अंधश्रद्धेतून विमोचन करून त्याला सजीवोपयोगी, समतोल अशी अन्न-ऊर्जा-विनिमयक्षमतेची समृद्धी पुनरपि प्राप्त करून देणे, हे मनुष्याच्या सांस्कृतिक साध्य-साधनांचे नवे अवतारकार्य आहे. दुसऱ्या भाषेत सांगावयाचे, तर संस्कृतीकरणाकडून प्रकृतीकरणाकडे माणसाला दिशादक्ष करणे, हे जीवविज्ञानांचे कालोचित तत्त्वज्ञान ठरते. असे तत्त्वज्ञान प्रत्यक्षात राबविण्याची क्षमता हीच वैज्ञानिक-सांस्कृतिक अशी नवी मूल्यकल्पना होय.

परिस्थितिविज्ञानाचा हा मूल्यविषयक दृष्टिकोन साहित्य-कृतीच्या बाबतीत एक सजीव म्हणून आणि एक मानवी सांस्कृतिक साध्यसाधन म्हणूनही स्वीकारणे या विज्ञानाच्या चौकटीत तरी अपरिहार्य आहे. या दृष्टीने विचार करताना वाङ्मयीन परिस्थिति-विज्ञानाने साहित्यविचाराला एक वेगळेच विज्ञानप्रवण वळण लागण्याची इष्ट व आवश्यक शक्यता आहे. रूढ साहित्यविचाराला आवश्यक तेवढ्याच व्यक्तिगत, सामाजिक, सांस्कृतिक व सांस्कृतिक मूल्यात्मक संदर्भात वैज्ञानिक दृष्टीने राखून त्यातील संदिग्ध व्यक्तिगतपणा, अस्पष्ट सामाजिकता, पोकळ सांस्कृतिकता यांचा निरास करण्याचे कार्य वाङ्मयीन पारिस्थितिकी करू शकेल. 'अस्मिता' नावाच्या चीजेचे साहित्यविचारात झालेले देवताकरण ही वैज्ञानिक दृष्टी नष्ट करू शकेल. सामाजिकतेचे अति-अस्पष्ट अतिसंवेदन (ऑब्सेशन) ती दूर करू शकेल. साहित्याच्या उद्दिष्टांची व कार्याची पोपटपंची बंद करू शकेल. साहित्यकृती ही एक सजीव आहे व तिचे महत्त्व व मर्म सजीव म्हणूनच कसे वैज्ञानिक दृष्टीने समजून घेता येईल, याचे दिग्दर्शन वाङ्मयीन परिस्थितिविज्ञान करू शकेल. माणसाच्या सांस्कृतिक साध्यसाधनांचा सांस्कृतिक भ्रम व भ्रांती दूर करून कालोचित अशा जैविक प्रकृतिवासाचे नवे सृजनशील भान या विज्ञानामुळे निर्माण होईल.

**पर्यावरणीय प्रबोधनयुगाचे सृजनशील संवेदनः**

विज्ञान म्हणजे वस्तुनिष्ठा व ज्ञान म्हणजे आत्मनिष्ठा अशी, विचार, विचारप्रक्रिया व अनुषंगाने त्यांचा विषय होणारे निसर्गजात व मनुष्यजात यांची वाटणी करणारी रूढ कल्पना भ्रांतिमूलक आहे. अशी वाटणी करणे म्हणजे केवळ 'बुद्धिमान माणूस' या मूलतः एकात्म सजीवाची विभागणी करणे ठरते

असे नव्हे; तर या केंद्रीभूत सजीवाच्याच सापेक्षतेने अर्थपूर्ण ठरणाऱ्या तशाच एकात्म संवेद्य जातसृष्टीचेही विभाजन करणे ठरते आणि हे उघडपणेच सदोष आहे. विज्ञान म्हणजे जैविक-अजैविक, मूर्त-अमूर्त यांच्या समग्रतेचे व एकात्मतेचे भान. – वैज्ञानिक दृष्टी म्हणजे अशा प्रकारच्या भानातून निसर्गजात व मनुष्यजात संवेद्य व सार्थ करणे आणि वैज्ञानिक प्रक्रिया म्हणजे अशा प्रकारचा जैविक-अजैविक संवेद्याचा शोध करणारी पद्धती...! हे सर्व जर खरे असेल, तर ज्ञान आणि विज्ञान, तसेच ज्ञानविज्ञान आणि कलासाहित्य यांतील दूरवर्तित्व वा विरोध हे भ्रामक असून ती निकटवर्ती व परस्परपोषक आहेत, असे मानणे हेच अधिक वास्तव, प्रेरक व उपयुक्तही ठरते.

खरे तर, वैज्ञानिक भान आणि वैज्ञानिक कल्पनाशक्ती ही माणसाच्या व्यक्तित्वाची व वैश्विकतेची, त्याच्या पिंड-ब्रह्मांडत्वाची आणि आनुषंगिक अशा व्यक्ति-विश्व-धर्माच्या स्फुरणाची खरीखुरी सांस्कृतिक साध्यसाधने आहेत. विज्ञानभान हे आद्यंती वैश्विकच असते आणि वैज्ञानिक कल्पनाशक्ती ही विश्वात्मकच असते. माणसाच्या साहित्येतिहासात विविध संज्ञांनी रूढ असलेल्या कल्पनाशक्तींच्या प्रकारांनी आजवर भलीबुरी कामगिरी बजावली आहेः आर्ष प्रतिमात्मक (आर्केटाइपल) कल्पनाशक्ती, पौराणिक (मायथॉलॉजिकल) कल्पनाशक्ती, विलक्षण कल्पन (फॅन्टसी), महाकाव्यशाली (एपिक) कल्पनाशक्ती, वांशिक (रेशिअल) कल्पनाशक्ती, सांस्कृतिक (कल्चरल) कल्पनाशक्ती, काव्यात्म (पोएटिक) कल्पनाशक्ती; स्वच्छंदतावादी (रोमँटिक) कल्पनाशक्ती, वास्तववादी व अतिवास्तववादी (रिॲलिस्टिक व सुररिॲलिस्टिक) कल्पनाशक्ती, संस्कारवादी (इंप्रेशनिस्टिक) कल्पनाशक्ती, नव्य (मॉडर्न) कल्पनाशक्ती इत्यादी प्रकार प्रचलित आहेत. कल्पनाशक्तीच्या मूलभूत जैविक ऊर्जास्रोतातून उगम पावलेले हे वेगवेगळे प्रवाह आहेत. वैज्ञानिक कल्पनाशक्ती ही प्रवाह नसून मूलस्त्रोतच आहे, आणि या मूलस्त्रोताचे कलात्मक संवेदन होणे; म्हणजे विश्वदर्शनाचा पार्थप्रत्यय अनुभवणे ठरते. बुद्धिमान माणूस या सजीवाच्या जैविक उत्क्रांतीच्या अखंड प्रक्रियेतूनच वैज्ञानिक कल्पनाशक्तीच्या ऊर्जास्त्रोताचे विकसन क्रमशः घडून आलेले आहे. या ऊर्जास्त्रोताची म्हणजे वैज्ञानिक कल्पनाशक्तीच्या विकसित अवस्थेची सृजनशील जाणीव बाळगणे केवळ कालोचितच ठरणारे नाही, तर कलासाहित्यांच्या आज-उद्याच्या जीवनकलहात ही जाणीवच त्यांना तारणारी व प्रगत करणारी ठरेल हे लक्षात घेणे महत्त्वाचे आहे. साहित्यकृतीच्या उत्पत्ति-स्थिति-लय या जैविक प्रक्रियेत म्हणूनच विज्ञानभान व वैज्ञानिक कल्पनाशक्ती नवे निर्मितीक्षम संवेदन उत्पन्न करू शकतील. कलात्मक संवेदन व वैज्ञानिक संवेदन यांचे रूढ द्वैत मिटवून त्याच्यातील अद्वैत ऊर्जामूलक मानणे ही काळाची, संस्कृतीची व माणसाची आज-उद्याची गरज आहे. विद्यमान विज्ञान आज अशा अवस्थेला येऊन पोहोचले आहे की, सजीव व निर्जीव यातील द्वैत वा भेदही मानावयाचा की नाही, या संबंधी त्याची निर्णायक खात्री पटत नाही. द्वैताकडून अद्वैताकडे ही जुन्या भारतीय अध्यात्माची विकट वाटच आजची संस्कृती ज्ञानविज्ञानांच्या साध्यसाधनांची चोखाळू लागल्याचे दिसत आहे. वाङ्मयीन सर्जनशीलतेने याची दखल घेतली पाहिजे.

अशी दखल घेतली, तर आज-उद्याच्या साहित्यकृतींतून प्रकृतीकरणाची नवी मूल्ये प्रकट होत जातील, आत्मसात केली जातील. त्यासाठी प्रचलित साहित्यविचारातील काही कल्पनांचे व संकल्पनांचे जीववैज्ञानिक दृष्टीने किंवा पारिस्थितिकीय (इकॉलॉजिकल) दृष्टीने पुनर्परीक्षण करणे आणि त्याचे वैज्ञानिक नामान्तर वा नामविस्तार घडवून आणणेही इष्ट ठरले. वाङ्मयीन पारिस्थितिकी या संदर्भात प्रेरक व प्रोत्साहक ठरावी.

आपले जीवन, आपले जग, आपले व्यक्तित्व (इंडिव्हिज्यु-ॲलिटी) व समष्टित्व (स्पीशीज) यांना जैविक पातळीवर समजावून घेणे आणि आपल्या चतुर्विध व समग्र पर्यावरणांशी असलेले त्यांचे जैविक नाते अधिकाधिक प्रमाणात व अधिकतम सखोलतेने शोधणे, हेच अंतिम विश्लेषणात, मानवी प्रज्ञा व प्रतिभा यांचे कार्य आहे. बुद्धिमान माणूस या सजीवाने सामान्यपणे ज्या रीतीने आजवर आपली सर्जनशील ऊर्जा पुनर्निर्मितीत व नवनिर्मितीत वापरली, त्या रीतीत मुख्य प्रवर्तनकेंद्र माणूस हेच सजीव होते. एवढेच नव्हे, तर या सजीवाचे व्यक्तित्व व समष्टित्व ज्या वांशिक, सामाजिक, सांस्कृतिक घटकांनी बनलेली आहेत, त्यापैकी एखाद-दुसरा घटकच त्या प्रवर्तनकेंद्राच्या मुळाशी होता. हा घटक माणूस या सजीवाचे समग्र व साकलिक ऊर्जास्वरूप अंशतःच व्यक्त करू शकणारा होता आणि विशेषतः त्यात जैविक ऊर्जाघटक उपेक्षित होता. माणूस या सजीवाचे विघटित असे हे ऊर्जाकेंद्र होते. आज-उद्याच्या निर्मितीला हे रूढ प्रवर्तनकेंद्र व त्याचे आंशिक व उपेक्षित ऊर्जास्वरूप यांत बदल घडवून आणणे भाग आहे. ऊर्जात्मक आविष्काराचे प्रस्थानकेंद्र माणूस या सजीवापासून आता ढळले आहे. ते या सजीवाच्या व्यापक विधिवासात – इकोसिस्टिममध्ये – प्रविष्ट झाले आहे. माणसासकट सर्वच सजीव-निर्जीवांच्या अस्तित्वाचे हे जिवंत घर आहे. त्यात अन्न-ऊर्जा-चक्र अखंडपणे गरगरत आहे. या जैविक विधिवासाची प्रकृती, प्रक्रिया, परिणाम यांचा आणि त्यातूनच निर्माण होणाऱ्या चौथ्या कल्पित गूढरम्य पर्यावरणाचा आकार व

अर्थ शोधणे, हेच प्रज्ञावंत-प्रतिभावंत यांचे कालोचित अवतारकार्य आहे.

वाङ्मयीन पारिस्थितिकीला एक तात्कालिक प्रतिसाद म्हणून साहित्यविचारात काहीएक नवीन परिभाषा वापरणे इष्ट ठरेल. शब्द, संज्ञा, परिभाषा जशा अर्थपूर्ण असतात, तशाच कालमानानुसार त्या अर्थसंकोच करणाऱ्या व पुष्कळदा अर्थहीनही ठरू शकतात; पण एवढेच नाही. रूढ शब्द, संज्ञा व परिभाषा कळतनकळत विचारप्रक्रियेला प्रतिरोधकही ठरतात, मार्गच्युत करणाऱ्याही ठरतात आणि विचाराच्या सृजनशीलतेला रोखणाऱ्याही असतात. त्यांची अर्थविषयक व अर्थपूर्णताविषयक अन्वर्थकता (रेलेव्हन्स) कालमानाशी विसंवादी किंवा कालबाह्य झालेली असते. किंबहुना ती कालबाह्य मानण्याची वैचारिक निकडच तीव्रतेने जाणवू लागते. त्यामुळे सहेतुकपणे असे शब्द, संज्ञा व परिभाषा बाजूला सारण्याची प्रवृत्ती निर्माण होते. वैचारिक व भाषिकही प्रदूषणाचाच (पोल्युशन) हा एक प्रकार मानता येईल. वाङ्मयीन पारिस्थितिकीमुळे या प्रकारच्या दुहेरी प्रदूषणाची जाणीव निर्माण झाली व त्या जाणिवेतून रूढ साहित्यविचारातील शब्द, संज्ञा व परिभाषा पुनश्च तपासून घेण्याची दृष्टी लाभली, तरी एवढे शाब्दिक-पारिभाषिक परिवर्तनाचे कार्य समाधान देणारे, सफलतेची प्रचीती देणारे ठरेल.

एखादी लेखनकृती ही साहित्यकृती आहे, असे म्हणण्यापेक्षा ती एक सजीव (ऑरगॅनिझम) आहे, असे संज्ञान्तर अधिक अर्थपूर्ण ठरेल. लेखकाचे चरित्र-चारित्र्य, त्याचा सामाजिक-सांस्कृतिक वर्ग वगैरे आणि साहित्यकृतीचे साहित्यघटक व साहित्यसंदर्भ अशा रूढ साहित्यसहस्रनामांनी तिचे वर्णन करण्यापेक्षा, साहित्यसजीवाचा विधिवास म्हणजे 'इकोसिस्टिम' अशी परिभाषा वापरणे संक्षिप्त व अधिक सारदर्शक ठरेल. प्रतिभेचे 'उर्जा' हे नामान्तर तर खरोखरच एखादी नवी नामान्तर-चळवळ सुरू करावी, एवढ्या महत्त्वाचे आहे. वाङ्मयीन या विशेषणाचा सर्वसंचारी 'मक्ता' जरा नियंत्रित करून त्याऐवजी 'जैविक' या उपेक्षित शब्दाला वाव देणे उचित ठरेल. उदाहरणार्थ, वाङ्मयीन दर्जा वा गुणवत्ता याऐवजी जैविक दर्जा व गुणवत्ता, वाङ्मयीन आकलन याऐवजी जैविक आकलन, इत्यादी. दलित, ग्रामीण, प्रादेशिक, आदिवासीय, लोकजीवनात्मक या विशेषणांचे विशेष्य म्हणून 'पर्यावरण' ही संज्ञा अधिक अर्थपूर्ण ठरेल.

शब्दांतर, संज्ञान्तर, परिभाषान्तर या बाबी हौसेच्या, टुमेच्या (फॅशनच्या) स्वरूपाच्या नव्हेत हे लक्षात घेतले पाहिजे. या गोष्टी विचार, विचारप्रक्रिया, नवी वैचारिक आव्हाने, नवीन विचारप्रतिपादन यांच्या ऐतिहासिक गरजेतून निर्माण होतात. ही गरज परिपूर्ण करण्याच्या प्रयत्नांतूनच नवे ज्ञानविज्ञान जन्मास येते. वाङ्मयीन पारिस्थितिकीच्या अभ्यासाने नवीन संज्ञा व परिभाषा यांची वाट उघडली, तरी त्या वाटेवरच पुढे पुनर्निर्मितीच्या व नवनिर्मितीच्या अज्ञात गुंफा उघडकीस येतील.

– यावर माझी नितान्त श्रद्धा आहे!

अनुक्रमणिका

# गांधीयुग आणि मराठी साहित्य

**वसंत पळशीकर**

ज्येष्ठ समीक्षक प्रा. गो.म. कुलकर्णी यांचा 'गांधीवाद आणि आधुनिक मराठी साहित्य' हा अभ्यासपूर्ण बहुपेडी निबंध विचारांना चालना देणारा आहे. *नवभारत* मासिकाच्या मे १९९०च्या अंकात तो प्रसिद्ध झाला. त्यात उपस्थित केलेल्या अनेक मुद्यांपैकी काहींच्या संबंधी थोडे 'मुक्त चिंतन' करण्याचे मनात आहे.

१) १९५० पावेतो ललित साहित्य निर्मितीत ज्यांचा वाटा सिंहाचा, नव्हे त्याहूनही मोठा होता त्या महाराष्ट्रीय उच्चशिक्षित, उच्चवर्णीय मध्यमवर्गाच्या जीवनास, मानसास आधार देणाऱ्या शक्ती कोणत्या होत्या, विचारप्रवाह कोणते होते या मुद्यांपासून सुरुवात करता येईल. हाच मध्यमवर्ग ललित साहित्याचा वाचकवर्गही होता ही गोष्टही ध्यानात घ्यायला हवी. एका अर्थी या वर्गाने स्वतःसाठी, स्वतःच्या मनोरंजनासाठी, उद्‌बोधनासाठी, स्वतःचे बौद्धिक-भावनिक व्यक्तित्व घडविण्यासाठी ललित साहित्याची निर्मिती केली असेही म्हणणे योग्य ठरेल.

या संदर्भात इंग्रजी राजवट व 'इंग्रजी शिक्षण' या दोन घडामोडी सर्वात महत्त्वाच्या आहेत. इंग्रजी राजवटीच्या प्रस्थापनेमुळे मराठी समाजाची घडी विस्कटली इतकेच नाही; ज्या पारंपरिक धार्मिक अधिष्ठानावर तिची उभारणी झालेली होती तिचे प्रामाण्यही उखडले गेले. पोटापाण्यासाठी ज्यांचे जीवन नव्या राजवटीशी जोडले गेले, ज्यांचा इंग्रज व्यक्तींशी संपर्क आला आणि ज्यांच्यावर नव्या इंग्रजी शिक्षणाचा संस्कार झाला त्यांच्या बाबतीत ही गोष्ट अर्थातच अधिक खरी आहे.

'साहित्य' कशाला म्हणावयाचे याविषयीची धारणा बदलली. साहित्य निर्मितीचे प्रयोजन काय, साहित्याचे विषय कोणते, साहित्य काय साधते, साहित्य कोणासाठी असते, साहित्याचे प्रकार कोणते, त्याचे सौंदर्यशास्त्र कोणते, समीक्षेचे निकष कोणते या सर्व प्रश्नांची उत्तरे मुळापासून बदलली. विलायतेत, म्हणजे मुख्यत्वेकरून इंग्लंडमध्ये साहित्याच्या क्षेत्रात ज्या काही घडामोडी घडत होत्या त्यांना अनुसरून, त्यांच्यापासून स्फूर्ती व प्रेरणा घेऊन इकडे नव्या साहित्याची निर्मिती सुरू झाली.

मूलतः जे वळण बदलले त्याची मांडणी, चिकित्सा वेळोवेळी झालेली आहे. ती पुरेशी सखोल, तपशीलवार व नेमकी झालेली नाही असे म्हणता येईल. पण ढोबळ स्वरूपात हा बदल पुढीलप्रमाणे सांगता येईलः (१) पारलौकिकाचे, धार्मिकतेचे अधिष्ठान व संदर्भ सुटले. साहित्य 'मुक्त' झाले. ते इहलौकिक जीवनाविषयी, इहवादी चौकटीत लिहिले जाऊ लागले. (२) उदयोन्मुख, नवशिक्षित मध्यमवर्गाच्या परिघात त्याची निर्मिती व आस्वाद जवळपास सर्वस्वी मर्यादित झाला, व हे योग्यच होय अशी धारणाही झाली. (३) केवळ रंजन हे साहित्याचे प्रयोजन असते अशी भूमिका मात्र आढळत नाही. नवा प्रगतीपर समाज उभारण्याच्या दृष्टीने उपयोगी, बोधप्रद व प्रेरक असे साहित्य निर्माण करणे हे आपले कार्य आहे ही धारणा प्रभावी दिसते. पण, येथेही, नवशिक्षित मध्यमवर्गालाच लक्ष्य बनवून लिहिणे योग्य, कारण तोच कर्ताधर्ता वर्ग ही समज पक्की आढळते. (४) साहित्याचे सृजन करणाऱ्या कलावंताने आत्माविष्कार (expression of the self) करावयाचा असतो या अंगाने व्यक्ति व तिच्या भावना, आवेग, तिच्या मनात उठणारी वादळे (वैचारिकही), तिला होणारी स्फुरणे यांना मध्यवर्ती स्थान मिळाले.

महात्मा जोतिबा फुले यांनी या नवसाहित्याशी आम्हा जनसामान्यांचा काही लागाबांधा असू शकत नाही; ते आमच्यासाठी नाहीच, असा अभिप्राय व्यक्त केला. ते योग्यच होते. पण नवशिक्षित मध्यमवर्गाच्या परिघात उत्पन्न झालेली साहित्यविषयक घडामोड ही केवळ स्वार्थलोलुप, सुखवादी, उच्चवर्णीय घडामोड होती, विषम व अन्याय्य धार्मिक-सांस्कृतिक व्यवस्था, तसेच सामाजिक-आर्थिक-राजकीय दडपणूक व पिळवणूक तशीच चालू ठेवण्यासाठी तत्पर असलेल्यांनी इतरांची धूळफेक करण्यासाठी उत्पन्न केली होती असे म्हणणे असमंजसपणाचे व न्यायाला सोडून होईल. नवसमाज निर्मितीच्या, मूलगामी परिवर्तनाच्या चळवळीचाच एक भाग म्हणून ही घडामोड चाललेली होती. याचे भान साहित्यनिर्मिती करणाऱ्यांना होते. साहित्य व्यवहाराच्या परिघाची मर्यादा, संकुचितता स्पष्टच होती.

२) १९२० ते १९५० या कालखंडात मराठी साहित्याचा जो मुख्य प्रवाह (संख्यात्मक व प्रतिष्ठात्मक, दोन्ही दृष्ट्या) त्याने हा वारसा समर्थपणे पुढे नेला नाही. विसाव्या शतकातील या कालखंडात स्वातंत्र्य संपादनाच्या व नवसमाज उभारणीच्या

लढ्यामध्ये बहुजन समाज सहभागी झाला. शेतकरी वर्ग, नव्याने आकाराला आलेला कामगार वर्ग यांचा सहभाग वाढला. ज्या मध्यम-कनिष्ठ जातींचे नेतृत्व महात्मा फुल्यांनी केले त्या जातीही राजकारणात सक्रिय झाल्याचा हा कालखंड आहे. पूर्वास्पृश्यांमध्ये जागृती निर्माण झाल्याचाही हा काळ आहे. या पार्श्वभूमीवर समर्थपणे वारसा पुढे नेला गेलेला का दिसत नाही, हा प्रश्न टोकदार बनतो.

साहित्याचा मुख्य प्रवाह 'ब्राह्मणी' होता असे याचे स्पष्टीकरण होऊ शकत नाही. कारण याच काळातल्या क्रांतिकारक, पुरोगामी समाजकारण-राजकारण यामध्ये ब्राह्मणवर्गीयांनी सहभाग दिल्याचे, नेतृत्व केल्याचे आढळते. लोकमान्य टिळकांच्या मृत्यूनंतर महाराष्ट्रीय ब्राह्मण समाजाने राजकारणातून-समाजकारणातून अंग काढून घेतले असे आढळत नाही. तथाकथित ब्राह्मण साहित्यिक हे त्या काळच्या सनातनी पक्षाच्या बाजूचे होते, त्या राजकीय-सामाजिक चळवळींमध्ये सक्रिय होते असे आढळत नाही. ते बव्हंशी सुधारक पक्षातच होते. स्वातंत्र्य संपादनाच्या चळवळीलाही त्यांची सहानुभूती होती. आणि तरीही मराठी साहित्याचा मुख्य प्रवाह त्याच्या स्वतःच्या वारशापासून तुटला, त्या अर्थाने समाजविन्मुख व कूपमंडूक बनला अशी छाप मनावर उमटते.

याचे एक स्पष्टीकरण पुढीलप्रमाणे देता येते का? १९२० नंतरचा कालखंड घेतला तर, दोन मोठ्या विचारप्रणालींच्या प्रभावाचा हा कालखंड होता. एक मार्क्सवाद व दुसरी गांधीवाद. मार्क्सवाद ही ज्या अर्थाने या काळात बांधेसूद, सर्वकष, सुसंघटित सिद्धांतप्रणाली होती त्या अर्थाने गांधीवाद नव्हती. किंबहुना गांधीवादामध्ये प्रणालीही नाही नि विचारही नाही अशी त्याची संभावना होत आली आहे. गांधींच्या व्यक्तित्त्वाचा, त्यांच्या नेतृत्वाचा प्रभाव मात्र फार मोठा होता. मार्क्सवाद व गांधींचा विचार, त्यांचे कार्य यापासून प्रेरणा घेऊन, साऱ्या समाजाच्या आशा-आकांक्षा, त्यात घडत असलेली स्थित्यंतरे, समाजातल्या विभिन्न थरांमधील, जातींमधील, वर्गांमधील माणसांची सुखदुःखे यांना विषय बनवून साहित्यनिर्मिती सकसपणे करणारे जोमदार प्रवाह निर्माण झाल्याचे का आढळत नाही? या दोन विचारप्रणालींच्या प्रभावाखाली साहित्याची निर्मिती झालीच नाही असे नाही. त्याला तात्कालिक लोकप्रियता लाभलीदेखील. पण या कालखंडातील साहित्याचा तो मुख्य प्रवाह का ठरला नाही? असा प्रश्न उपस्थित करणेही आवश्यक आहे.

या कालखंडात 'जीवनवादी', 'पुरोगामी' साहित्याचा पक्ष मांडला गेला. 'कलावादी', 'रूपवादी' हा प्रतिपक्ष होता. रूपवादी, कलावादी पक्ष हा साहित्यातल्या मुख्य प्रवाहाचे प्रतिनिधित्व करणारा पक्ष होता. कलावादी पक्षाशी त्यावेळचे लोकप्रिय व बहुप्रसव कादंबरीकार प्रा. ना.सी. फडके यांचे नाव कायमचे जोडले गेलेले आहे. आचार्य शं.द. जावडेकर यांनी ना.सी. फडके यांच्याशी वाद घातला, ज्या वादाचे 'पुरोगामी साहित्य' या नावाचे पुस्तकही त्या काळी प्रसिद्ध झाले.

मराठी साहित्याच्या क्षेत्रातील हा वाद आजदेखील मिटलेला नाही. ग्रामीण व दलित साहित्याच्या दोन प्रवाहांचे जे सैद्धांतिक समर्थन दिले जाते त्याने त्यात भरच पडलेली आहे. त्या अनुषंगाने कलावादी/रूपवादी भूमिकेवर 'ब्राह्मणी' असा शिक्का आग्रहपूर्वक व आक्रमकरित्या मारला जात असतो.

३) मराठी साहित्याचा 'मुख्य प्रवाह' हा 'समाजविन्मुख' बनला आहे असे खरोखर म्हणता यावयाचे नाही. नवशिक्षित पांढरपेशा मध्यमवर्गाच्या परिघामध्ये तो पूर्वीइतकाच समाजसन्मुख राहिला आहे असे म्हणणे अधिक वस्तुनिष्ठ ठरेल.

पहिल्या महायुद्धाच्या समाप्तीपावेतो मराठी समाजाची वाटचाल काय झाली होती हे पाहणे जरूरीचे आहे. महाराष्ट्राच्या समाजकारण-राजकारणातील त्यावेळपावेतोचे दोन प्रमुख पक्ष म्हणजे रानडे-गोखले यांचा नेमस्त लिबरल पक्ष व त्यांचा प्रतिस्पर्धी परंपराभिमानी तथाकथित 'जहाल' पक्ष. टिळक पक्ष परंपरेचा अभिमानी असला तरी, व्यवहारात दैनंदिन ऐहिक जीवनात तो नवशिक्षित पांढरपेशांचाच पक्ष होता. म्हणजेच, तेही सुधारकच होते. महाराष्ट्रावर ज्या लिबरल, युटिलिटेरियन व उत्क्रांतिवादी विचारप्रणालींचा – ज्यांचे प्रतिनिधी म्हणून आपणास बेंथम, जॉन स्टुअर्ट मिल व हर्बर्ट स्पेन्सर यांची नावे घेता येतील – प्रभाव पडला त्यांचा परिणाम म्हणून या टिळक व रानडे/गोखले पक्ष मिळून बनलेल्या नवशिक्षित सुधारकी पांढरपेशा मध्यमवर्गाची बौद्धिक-मानसिक घडण कशी झाली ती पाहणे उद्‌बोधक ठरेल.

युटिलिटेरियन व लिबरल विचारप्रणालींचा आघात भारतात क्रांतिकारक सामाजिक-धार्मिक परिवर्तनाला चालना देणारा होता. राजकीय-आर्थिक पुनर्घटनाही त्या आधारे केली गेली. या प्रभावाखाली नवशिक्षितांच्या पहिल्या काही पिढ्या स्वतःच्या समाजाकडे, हा एक सर्वांगीण अवनत अवस्थेतला समाज आहे म्हणून पहावयास शिकल्या. ही अवनत अवस्था तत्कालीन उच्चवर्णीय श्रेष्ठी समाजघटकाची पण तेवढीच होती जेवढी कनिष्ठ जातीयांची, असे त्यांचे बघणे होते. याविषयी खोलवर अपराधी भावना व तीव्र बोच आढळते. त्यातून उत्पन्न होणाऱ्या अस्वस्थतेने नवशिक्षितांना क्रियाशील बनवले. याच काळात रोमँटिसिझमचाही खोलवर प्रभाव साहित्याच्या अभ्यासाद्वारे

नवशिक्षित पिढ्यांवर झाला. काव्य, नाटक, कादंबऱ्या व लघुनिबंध यांच्या वाचनाने एक आंतरिक क्रांती झाली. स्वतःच्या भाव-भावना, भावनात्मक पातळीवरचे संबंध, स्वतःचे व्यक्तित्व यामध्ये सखोल आस्था व रस उत्पन्न झाला. हेही क्रांतिकारक परिवर्तन होते. 'स्व'च्या सुखदुःखांना, आशा-आकांक्षांना, स्वप्नांना सर्वाधिक महत्त्व देण्याकडे कल उत्पन्न झाला.

पेशवाईच्या अस्तानंतरच्या शंभर वर्षांच्या काळात दर पिढी-गणिक हा सुधारकी नवशिक्षित वर्ग विस्तारत गेला. त्याची आर्थिक-व्यावसायिक स्थिती चांगली सुधारली. तो सुप्रतिष्ठित झाला व त्याच्याकडे समाजधुरीणत्व आले. इंग्रजी राजवटीच्या समोर दुय्यमत्व पत्करावे लागत होते ही एक गोष्ट सोडली तर, या वर्गाची काही तक्रार नव्हती. राजकीय स्वातंत्र्य या वर्गालाही हवे होते ते स्वाभिमानापोटी. स्वतंत्र राष्ट्र हे एक आधुनिक मूल्य होते म्हणून. 'राष्ट्रवाद' या विचारप्रणालीचा हा प्रभाव. एरवी त्यांचीच सद्दी होती. स्त्रियाही आता शाळेत जाऊ लागल्या होत्या; त्यामुळे बायकोही हवी तशी सुधारकी वळणाची मिळण्याच्या दृष्टीने पाऊल पुढे पडले होते.

युटिलिटेरियन व लिबरल या दोन विचारप्रणालींमधून साऱ्या समाजाच्या संरचनात्मक व मूल्यात्मक पुनर्घटनेसाठी आरंभीच्या काळात प्रेरणा मिळाली. तशी ती स्पेन्सरच्या उत्क्रांतिवादी भूमिकेतूनही मिळाली. नंतरच्या काळात, म्हणजे विसाव्या शतकाच्या आरंभानंतर, व्यक्तीवाद व सुखवाद या स्वरूपात या विचार-प्रणालींचा प्रभाव वरचढ ठरला. याचे तात्त्विक समर्थन उथळ स्वरूपाच्या बुद्धिप्रामाण्यवादाच्या आधारे दिले जाऊ लागले. वेगळी परिभाषा वापरावयाची तर, नवशिक्षित पांढरपेशा मध्यमवर्ग आता मनाने व व्यवहारामध्ये 'बूर्ज्वा' बनला. त्याच्या दृष्टीने सामाजिक पुनर्घटनेचे व सुधारणेचे प्रश्न बव्हंशी सुटले होते. सुखासीन, आत्मसंतुष्ट व 'रोमँटिक' वृत्तीने 'काव्यशास्त्रविनोदा'त रमायला आता त्याला रस होता. कातडीबचाऊपणा, कूपमंडूकता व (बौद्धिक-सांस्कृतिक उसनवारीवरील अवलंबनामधून येणारा) वैचारिक दुबळेपणा व उथळपणा ही त्याची वर्गीय वैशिष्ट्ये या काळात प्रकट होऊ लागली.

आधुनिकतेचा, 'रोमँटिसिझम'चा, सुधारणावादाचा, बुद्धि-प्रामाण्याचा संस्कार या वर्गातील संवेदनशील 'कलावंत' मनांवर घडला. त्या संस्कारांनी घडलेले मन घेऊन १९२०-५० या काळातील साहित्याची निर्मिती झाली. पण आपली आधुनिकतेची, 'रोमँटिसिझम'ची, सुधारणावादाची, बुद्धिप्रामाण्यवादाची समज उपरी, कृतक (pseudo) आणि उथळ होती. या सर्व गोष्टी आपण शाळाकॉलेजातील पुस्तकी शिक्षणाच्या माध्यमातून उचलल्या होत्या. आणि मग त्यांचे उपयोजन स्वतःच्या पुरते केले होते, सोयीने.

कलावंत, हाडाचा कलावंत, हा कलंदर, वंडखोर, मुळाशी जाऊन भिडणारा 'रॅडिकल', सदा असंतुष्ट व अस्वस्थ आत्मा असतो अशी प्रतिमा प्रतिष्ठित आहे. ज्यांच्या व्यक्तित्वाला ही विशेषणे लावली गेली असे नामवंत साहित्यिक कलावंत होऊन गेले, आजही आहेत. अशांचा जीवनपट बारकाईने पाहिला, त्यांचे साहित्य अभ्यासले तर, अपवादभूत चारदोन व्यक्ती सोडल्या तर, शिष्टमान्य मध्यमवर्गीय जीवन व संस्कृती यांच्या 'चौकोनी' चौकटीत चपखल बसण्याची किमयाही त्यांना त्याच वेळी साधलेली दिसते. बहुधा असेही दिसेल की, कलंदरपणा, वंडखोरी, 'रॅडिकल'पणा, अस्वस्थ-असंतुष्ट स्थिती यांचा त्याग करून मध्यमवर्गीय बनल्यानंतर त्यांच्या लोकप्रियतेचा, यशाचा, मानसन्मानाचा व त्यांच्या विशिष्ट 'प्रतिमे'च्या जोपासनेचा काळ सुरू होतो.

कलावादी/रूपवादी भूमिका १९२० नंतरच्या काळात हिरीरीने मांडली गेली असल्यास नवल नाही. महाराष्ट्रीय मध्यमवर्गीय समाज व त्याची जीवनसंस्कृती यांच्या साहित्य व्यवहाराचे संरक्षण व संवर्धन करण्यासाठी ते सैद्धांतिक अधिष्ठान देणे आवश्यक होते. बारकाईने पाहिले तर, रूपवादी भूमिकेची, त्याचाच एक भाग म्हणून केलेली सौंदर्यशास्त्राची, समीक्षाशास्त्राची मांडणी ही वरकरणी काटेकोर व विद्वत्‌जड वाटली तरी ती दुबळी, उथळ व कोरडी राहिली. हे स्वाभाविक व अपरिहार्य होते. ज्या वकूवाचे साहित्य निर्माण केले जात होते त्याविषयी कॉलर ताठ करून आत्मगौरवाने बोलता येण्यासाठी कलावादी/रूपवादी भूमिकेची ही एवढी उथळ व पोकळ मांडणी करणे आवश्यकच होते.

नवशिक्षित, पांढरपेशा, सुखवस्तु शहरी मध्यमवर्ग म्हणजेच महाराष्ट्रीय समाज असे समीकरण जर तात्पुरते स्वीकारले तर, या समाजाला सन्मुख असे साहित्य निर्माण झाले असे म्हणता येईल. या मर्यादेत चांगले म्हणता येईल असे साहित्य निर्माण झाले असेही आढळेल. मात्र श्रेष्ठ, अक्षर दर्जाचे साहित्य निर्माण होण्याच्या दृष्टीने हे समीकरण व त्यामागील मानस या दोन्ही प्रतिकूल गोष्टी होत्या.

४) १९२०-५० या काळात जगात व भारतात सामाजिक, राजकीय व आर्थिक क्षेत्रात ज्या प्रचंड उलथापालथी घडून आल्या, ज्या मोठ्या चळवळी झाल्या, जे स्थित्यंतर घडून येत होते त्यांच्यापासून पांढरपेशा, सुखवस्तु मध्यमवर्ग पूर्णपणे अलिप्त व सुरक्षित राहू शकत नव्हता. पण भारत ही एक 'वसाहत'

असण्याचा परिणाम असा दिसतो की, मनात आणले तर, येथील मध्यमवर्गास यांच्याकडे मनाने पाठ फिरविता येत होती. महागाई वाढणे, नोकऱ्या मिळणे अवघड बनणे यासारखे काही ताण/आघात चुकविता येत नव्हते. पण तरीही, सापेक्षतः, विन्मुख व अलिप्त राहण्याइतकी आर्थिक-सामाजिक स्थिती व सुरक्षितता या वर्गाची कायम राहिली.

दुसऱ्या बाजूला राजकीय चळवळी, ट्रेड युनियन-किसान सभा संघटनांच्या चळवळी या याच पांढरपेशा सुखवस्तु मध्यमवर्गामधून आलेल्या व्यक्तींनी चालवल्या. स्वातंत्र्य चळवळीत १९२० नंतर बहुजन समाजाचा सहभाग वाढला, पण नेतृत्व हे मध्यमवर्गीयच राहिले. ब्राह्मणेतर जातींमधील नेतृत्वाकडे जरी पाहिले तरी हीच गोष्ट आढळून येईल.

या चळवळींमध्ये सक्रिय भाग घेणाऱ्यांमध्ये साहित्यनिर्मितीची क्षमता असलेल्या संवेदनशील व्यक्ती होत्याच होत्या. त्यांच्यापैकी ज्यांनी साहित्यनिर्मिती केली त्यांच्या साहित्याचा कस काय होता? चळवळींतील सहभागामुळे त्यांना साहित्यविषयक काही मूलतः वेगळी दृष्टी प्राप्त झाली का? त्यांच्यापैकी कोणी मूलतः वेगळ्या भूमिकेमधून साहित्यविषयक तत्त्वचर्चा केली का?

कलावादी/रूपवादी भूमिका नाकारणाऱ्या दोन तरी भूमिका या काळात मांडल्या गेल्या. मार्क्सवादी-पुरोगामी मंडळींनी 'सोशलिस्ट रिॲलिझम'ची मांडणी केली. सोविएत रशियामध्ये नवसमाज निर्मितीला पोषक व प्रेरक असे साहित्य या भूमिकेतून मोठ्या प्रमाणावर १९२७-२८ नंतरच्या काळात निर्माण होऊ लागले होते. आचार्य जावडेकर व आचार्य भागवत हे 'जीवनवादी' भूमिका मांडत होते. अमूक एका प्रणालीचा (आयडियॉलॉजी) अंगिकार करून, चष्मा वापरून लेखन केले जाऊ नये; पण व्यक्ती अधिक सात्त्विक, सहृदय, सामाजिक जाणिवेने संपन्न व विधायक-क्रियाशील बनेल या दिशेने साहित्याचा संस्कार मनावर घडला पाहिजे, (अधिक उत्तम, चांगल्या व सुंदर) जीवनाचा पक्ष साहित्याद्वारे उचलून धरला जायला हवा ही अपेक्षा होती. 'सोशलिस्ट रिॲलिझम'च्या भूमिकेतून निर्माण होणारे साहित्य हे स्वाभाविक अटळपणाने प्रचारकी बनत असे. साहित्य प्रचारकी नसावे, साहित्यकृती कलात्मक असावी याला जीवनवाद्यांचा होकार होता. पण 'जीवनवादी' भूमिकेच्या मांडणीतही, साहित्यकृतीत 'सौंदर्य' निर्माण करणारे कलात्मक घटक आणि तिला 'जीवनवादी' बनवणारे घटक वेगळे वेगळेच राहिले.

सामाजिक-राजकीय चळवळींमध्ये क्रियाशील सहभाग घेणाऱ्या व्यक्तींच्या मनी एक वेगळीच साहित्यविषयक दृष्टी, जाण व अभिरुची निर्माण झाली नाही. अशा व्यक्तींची अभिरुची सुखवस्तु, पांढरपेशी मध्यमवर्गीयच राहिली. सामाजिक जाणीव, ध्येयवाद यांचे संमिश्रण असलेल्या साहित्यकृती त्यांना जास्त जवळच्या वाटत, आवडत इतकेच. सामाजिक-राजकीय चळवळींपासून तुटून सुखासीन, आत्मसंतुष्ट जीवन जगणारा जो पांढरपेशा मध्यमवर्ग होता त्याची अभिरुची हीच या व्यक्तींचीही अभिरुची राहिली.

५) चळवळीत सक्रिय असलेल्या व्यक्तींपैकी ज्यांनी साहित्यनिर्मिती केली त्यांच्या साहित्यकृती वास्तविक दमदार, श्रेष्ठ दर्जाच्या अक्षर कलाकृती होत्या, पण सुखवस्तु, पांढरपेशा मध्यमवर्गाने त्यांची त्या काळात योग्य ती कदर केली नाही असे खरोखरी म्हणता येईल का? असे साहित्यिक कोण आणि अशा कलाकृती कोणत्या?

प्रा. गो.म. कुलकर्णी यांनी काही तत्कालीन साहित्यिक व त्यांचे साहित्य यांची गांधीवादाच्या प्रभावाच्या अंगाने चर्चा केली आहे. ते या कालखंडात डोळसपणे जगले. साहित्य हा त्यांच्या विशेष अभ्यासाचा विषय राहिला. त्यांनी दीर्घकाळ, विद्यार्थ्यांच्या तीन पिढ्यांना तरी, मराठी साहित्य शिकविले. समीक्षेच्या क्षेत्रात त्यांचे स्थान ज्येष्ठ आहे. त्यांच्या नजरेतून साहित्यिक व साहित्यकृती निसटण्याची शक्यता नाही. त्यांनी जी नावे घेतली आहेत ती गांधीवादाच्या प्रभावाच्या संदर्भात घेतली आहेत. मार्क्सवादी-पुरोगामी साहित्यिकांची नामावळी तुलनेने जास्त मोठी निघेल व त्यांचे साहित्यही. कारण ती कम्युनिस्ट-चळवळीची नेहमीच एक सुसंघटित आघाडी राहिली आहे. पण सोविएत रशियाच्या कम्युनिस्ट पक्षाच्या अधिपत्याखालील या काळातले बव्हंशी सर्व साहित्य हे निकस गुणवत्तेचे प्रचारकी साहित्य होते. कलावादी/रूपवादी भूमिकेचा वैचारिक प्रतिवाद तर दुबळा होताच; पण सृजनशील साहित्यकृतींच्या पातळीवरचा प्रतिवादही निष्प्रभ ठरण्याइतका तोकडा होता, असेच मार्क्सवादी-पुरोगामी साहित्य विचारात घेतल्यावरही उत्तर येईल.

प्रा. गो.म. कुलकर्णी यांनी ज्यांच्या साहित्याची नोंद घेतली आहे त्यांच्यापैकी तीन व्यक्ती गांधींचे जीवनकार्य व विचार यांच्या प्रभावाखाली सापेक्षतः जास्त आल्या असे म्हणावयास जागा आहे. वि.स. खांडेकर, वा.म. जोशी व सानेगुरूजी. खांडेकर वेंगुर्ल्याजवळील शिरोड्यास शाळेत शिक्षक होते. १९३० चा मिठाचा सत्याग्रह त्यांनी जवळून बघितलेला. जनमान्यांविषयीचा कळवळा, सहृदयता, चांगुलपणा व मांगल्य यांची ओढ, ध्येयवादाचे आकर्षण हे त्यांचे स्वभावविशेष. त्यांना स्वातंत्र्याविषयी आत्मीयता होती. समाजपरिवर्तनाविषयी आस्थाही होती. पण त्यांची साहित्यविषयक दृष्टी, जाण व तात्त्विक भूमिका गांधींच्या जीवनकार्याच्या प्रभावाने वेगळी झाली नाही. मूळ कलावादी

अनुक्रमणिका

भूमिकेवर बोधवाद/ध्येयवाद यांचे कलम करण्याचा दुबळा प्रयत्न असे काही तरी घडले. त्यांना एवढा मोठा वाचकवर्ग इतका दीर्घकाळ लाभला; पण त्यांच्या साहित्यकृतींच्या वाचनामधून स्युडो-रोमँटिक भावुक हळुवारपणाचाच संस्कार झाला असे म्हणावे लागेल. हे उथळ 'रोमँटिक' साहित्य सुखवस्तु, पांढरपेशा मध्यमवर्गाची आत्मसंतुष्टता कायम ठेवून तिला थोडे अधिक सुसंस्कृत बनविणारे होते एवढेच बहुधा म्हणता येईल. ना.सी. फडके यांच्या कादंबऱ्यांचा प्रभाव वाचकांना भोगवादी बनविणारा, स्वार्थी प्रवृत्तीला पुष्टी देणारा होता असे म्हटले तर त्याच काळातला खांडेकरांचा प्रभाव समाजाच्या दृष्टीने उपकारक व म्हणून मौलिक होता असे तरीही म्हणता येईल.

१९२० नंतरचे गांधीयुग अवतरले नसते तरी वामन मल्हारांनी बहुधा कादंबऱ्या लिहिल्या असत्या आणि, संदर्भ व तपशील वेगळे राहिले असते तरी, भूमिका तीच राहिली असती. हरि नारायण आपटे यांची परंपरा त्यांनी पुढे चालवली असती. ते स्वतःला आगरकरांचे शिष्य म्हणवीत, असे प्रा. गो.म. कुलकर्णी यांनी म्हटले आहेच. त्यांच्या काळातल्या सामाजिक-राजकीय घडामोडींमध्ये रस व आस्था असणाऱ्या, बुद्धिवादी सुधारक कुटुंबाच्या बौद्धिक जीवनाचे व सुविद्य पत्नीबरोबरील सहजीवनातून उत्पन्न होणाऱ्या संबंधांचे व समस्यांचे चित्रण करीत असतानाच, वाचकाला मार्गदर्शन पण मिळावे असा स्वरूपाचे वा.म. जोशांचे लेखन होते. मुख्य पात्र 'गांधीवादी' जरी असले तरी, वामनं मल्हारच protagonist असतात. वामन मल्हारांसारख्या व्यक्तींना गांधींनी त्यांच्या 'महात्मे'पणाने व लोकलढ्याच्या नेतृत्वाने प्रभावित केले होते. पण आधुनिक पाश्चिमात्य सभ्यता, बुद्धिप्रामाण्यवाद नाकारणारे गांधी विवेकवादी प्रागतिक वा.म. जोशी यांनी जाणीवपूर्वक अव्हेरले असण्याची शक्यता आहे. समाजसुधारणेच्या वाटा सनदशीर व नेमस्त असणे, लोकांच्या भावनांना आवाहन न करता (त्यांना 'रस्त्या'वर न आणता) त्यांना प्रबुद्ध करीत जाणे अधिक योग्य अशी त्यांची भूमिका असेल अशी शक्यता आहे.

वा.म. जोशी यांच्या कादंबऱ्यांना त्या काळात एक वाचकवर्ग लाभला. सुधारकी वळणाच्या प्रबुद्ध उच्चभ्रू वाचकांनी त्यांच्या कादंबऱ्यांचे स्वागत केले. प्रा. गो.म. कुलकर्णी यांच्या अभिप्रायावरून हे स्पष्ट होते की, मध्यमवर्गीय कौटुंबिक-सामाजिक चौकोनी चौकटीला मूलतः छेद न देता आपल्या वाचकांचे सौम्य उद्‌बोधन करण्याचा वामन मल्हारांचा प्रयत्न होता. डॉ. केतकरांच्या कादंबऱ्यांना हा वाचकवर्गही लाभला नाही. त्यांच्या एकंदर अनाकलनीय अशा तऱ्हेवाईकपणाचाच एक आविष्कार म्हणून या प्रबुद्ध मध्यमवर्गीय वाचकांनी केतकरांच्या कादंबरी लेखनाची बोळवण केली. महाराष्ट्रीय मध्यमवर्गीय सामाजिक, बौद्धिक व सांस्कृतिक जीवनाची कूपमंडूकता, आत्मसंतुष्टता व खुजेपण यांच्यावर केतकरांचा एका प्रकारे हल्ला होता. येथे एक प्रश्न उपस्थित करावासा वाटतो. मध्यमवर्गीय चौकोनी चौकटीला धक्का न लावता आधुनिकतेचे, पुरोगामित्वाचे, क्रांतिकारकतेचे सोयीस्कर कलम केलेले किंवा ठिगळ लावलेले साहित्य लोकप्रिय होण्यात काही अडचण गेली नाही. पण केतकरांच्या कादंबऱ्या या चौकोनी चौकटीचीच मोडतोड करू पहात असल्याने त्यांची उपेक्षा करणे आवश्यक होते, असे तर नाही?

गांधींचे व्यक्तित्व, जीवनकार्य व विचार पांढरपेशा मध्यमवर्गाच्या बौद्धिक-सांस्कृतिक पायालाच सरळसरळ सुरुंग लावणारे होते. दैनंदिन ऐहिक जीवनव्यवहाराच्या पातळीवरही आधुनिक प्रागतिक साहेबी मध्यमवर्गीयपणा टाकून देण्याची गरज गांधी सांगत होते. त्यासाठी एक कार्यक्रमच त्यांनी देशासमोर ठेवला होता. ज्या आधुनिक बुद्धिजीवी व्यवसायांच्या आधारे नवे पांढरपेशेपण कमावले जाई ते व्यवसाय पण टाकून देणे हा त्याचा एक भाग होता. इंग्रजी भाषा, इंग्रजीतून प्रसिद्ध होणारे साहित्य, विलायतेमधील नवनवे विचार प्रवाह या 'वाघिणीच्या दुधा'वर नवी मध्यमवर्गीय संस्कृती पोसली होती. इतकेच नव्हे तर हा खुराक सतत मिळत राहण्यावर तिचे अस्तित्व टिकून राहणे अवलंबून होते. गांधींच्या वैचारिक मांडणीत व कार्यक्रमात याचे अवमूल्यन केले गेले होते. महात्मा जोतिबा फुले (एका वेगळ्या वाटेने) सर्वांना 'शूद्रातिशूद्र' होण्यास सांगत होते. त्यातलाच हा प्रकार होता. आधुनिक मराठी साहित्यव्यवहाराला जे 'कलावादी' वळण प्राप्त होत होते त्यावर गांधीवाद हा एक प्राणांतिक आघातच होता.

साहित्य हे क्रांतीचे, नवसमाज उभारणीचे साधन व हत्यार असले पाहिजे ही तत्कालीन मार्क्सवादी-पुरोगामी भूमिका तुलनेने स्वागतार्ह वाटणे स्वाभाविक होते. कलावादी/रूपवादी भूमिका न सोडता, किंबहुना ती कायम गाभ्याशी ठेवून, पुरोगामित्वाचे, क्रांतिकारकतेचे वरून अवगुंठन करणे हा कौशल्याचा भाग होता. रंजक साहित्य वाचता वाचता, ऐकता ऐकता, वा पाहता पाहता वाचक-श्रोते-प्रेक्षक हे क्रांतीच्या/परिवर्तनाच्या चळवळीत सामील व्हावेत, ते अमुक-तमुक प्रणालीचे पाईक बनावेत या दृष्टीने साहित्यिकांनी आपले कसब वापरावे या आवाहनाला प्रतिसाद देणे सोयीचे, सुखावह व प्रतिष्ठेचे होते. असे आवाहन फक्त तत्कालीन कम्युनिस्ट चळवळीनेच केले असे नाही. स्वातंत्र्यलढ्यातील अनेक 'गांधीवादी' नेत्यांनीही साहित्यिकांकडून ही अपेक्षा बाळगली होती.

सानेगुरुजींचा पिंड शिक्षकाचा होता. त्या खालोखाल सेवकाचा होता. स्वातंत्र्य चळवळीच्या, सामाजिक क्रांतीच्या, नवसमाज उभारणीच्या पायाशी त्यांनी अनेक मार्गांनी सेवा रूजू केली. तरुणांची मने सुसंस्कारित करावीत, त्यांना प्रेरित करावे, त्यांना स्फूर्ती प्रदान करावी यासाठी त्यांचे सारे लेखन होते. गुरुजी मांगल्याचे उपासक होते. मांगल्य व सौंदर्य यांचे त्यांच्या मनात दृढ समीकरण होते.

१९२०-५० या कालखंडात गांधीवादाचा सर्वात खोलवर प्रभाव सानेगुरुजींच्या साहित्यात प्रकट होतो असे म्हणणे यथार्थ होईल. पण त्यांच्या हयातीत मराठी साहित्याच्या 'मुख्य प्रवाहा'ने त्यांना साहित्यिक म्हणून मान्यता दिली नाही. मध्यवर्ती साहित्यधारेने सानेगुरुजींचा प्रभाव स्वतःवर पडू न देण्याचे कारण त्याचे प्रतिभाबळ उणे होते हे होते का? तसे पाहिले तर या कालखंडात मध्यवर्ती साहित्यधारेमधील कोणत्या साहित्यिकाकडे सच्चे प्रतिभाबळ होते? लोकप्रियतेने प्रतिभाबळ सिद्ध होते असे म्हणावे तर सानेगुरुजींनाही लोकप्रियता होती. ते बाल-कुमारांचे लेखक होते, व त्यांच्यातच त्यांना लोकप्रियता होती असे म्हटले जाऊ शकते. प्रौढ वयातील तरुण-तरुणी, विवाहित स्त्री-पुरुष यांना मोहविणाऱ्या, प्रेमरंगात भिजविलेल्या त्यांच्या साहित्यकृती नव्हत्या. मराठी मध्यमवर्गीयांना आवडणाऱ्या 'कौटुंबिक-सामाजिक' स्वरूपाच्या साहित्यकृतीही नव्हत्या. त्यांना एक तत्कालीन चळवळीचे व्यापक परिमाण होते. या कारणाने त्यांना प्रौढ वाचकवर्गात लोकप्रियता लाभली नाही ही गोष्ट खरी. पण यावरून प्रतिभाबळाचे मोजमाप केले जाऊ शकत नाही. मुद्दा असा की ज्यांच्या साहित्याने मध्यवर्ती साहित्यधारा कोणती हे या काळात निश्चित झाले त्यांचे प्रतिभाबळ सानेगुरुजींपेक्षा फार मोठ्या आवाक्याचे होते असे नाही. त्यांना मध्यवर्ती साहित्यधारेत स्थान न दिले जाण्याचे कारण वेगळ्या जागी शोधायला हवे.

युटिलिटेरियन सुखवादी दृष्टीला, सुघडता व सौंदर्य यांचे समीकरण घालणाऱ्या सौंदर्यपूजक दृष्टीला, व्यक्तिवादी, उपभोगवादी वृत्तीला मांगल्य आणि सौंदर्य यांचे समीकरण परवडत नाही. ते त्यांच्या मुळावर येते. रसिक वृत्तीने सौंदर्याचा आस्वाद घेताना, ते सौंदर्य व आपण घेत असलेला आस्वाद, दोन्ही, मांगल्याच्या कसोटीला उतरतात की नाही हे पाहणे कटकटीचे तर वाटतेच, पण धोक्याचेही ठरू शकते. मांगल्याच्या रक्षणाची व संवर्धनाची गोष्ट ही नैतिक कर्तव्याशी संबद्ध गोष्ट आहे. नैतिक कर्तव्याचा विचार साहित्यबाह्य ठरविला होता. साहित्य हा एक कला-प्रकार आहे, त्याला कलेचे तेवढे नियम लागू होतात (जे न-नैतिक असतात), सौंदर्याची निर्मिती हे कलेचे एकमेव लक्ष्य वा स्वरूप असते, आणि सौंदर्याचा संबंध आकृतिबंधाशी (रूप) असतो ही भूमिका पाश्चिमात्य जगात शिष्टमान्य झाली होती. तीच इकडे, तिची पुरेशी चिकित्सा न करता स्वीकारली गेली. मराठी सुखवस्तु, पांढरपेशा मध्यमवर्गीय साहित्यिकांच्या पथ्यावर पडणारी ही भूमिका होती. साहित्यकृती निर्माण करणारा कलावंत, किंवा साहित्याविषयी तत्त्वचिंन करणारा पंडित, किंवा साहित्याचे समीक्षण करणारा समीक्षक, किंवा साहित्याचा आस्वाद घेणारा रसिक म्हणून 'नैतिक कर्ता' या नात्याने व्यक्तिवर कोणतीच जवाबदारी येत नाही. नागरिक म्हणून, कुटुंबाचा सभासद म्हणून जे जीवन असेल तेथे (असलाच व मानलाच तर) नीती-अनीतीचा विचार फार तर प्रस्तुत. व्यक्तिवादी, सुखवादी, सौंदर्यपूजक, उपभोगवादी जीवन जगू पाहणाऱ्या पांढरपेशा मध्यमवर्गीय सुखवस्तु व्यक्तींच्या दृष्टीने जीवनाच्या व्यावसायिक क्षेत्रांची स्वायत्तता (व न-नैतिकता) फार सोयीची ठरते. 'कलेसाठी कला' ही भूमिका घेणाऱ्या मध्यवर्ती साहित्यधारेने सानेगुरुजींचे साहित्यिकपण नाकारणे अटळच होते. मांगल्य आणि सौंदर्य यांच्यात अभिन्नत्व प्रतिपादणारे सानेगुरुजी मध्यवर्ती साहित्यधारेने प्रतिष्ठित केलेल्या साहित्यविषयक पायाभूत सिद्धांतांनाच आव्हान देत होते.

६) प्रा. गो.म. कुलकर्णी यांनी कविवर्य भा.रा. तांबे यांच्या कवितेविषयी 'त्यात आत्मनिष्ठ सौंदर्यवादालाच अग्रस्थान दिलेले आढळते' असे लिहिले आहे. त्यांनी असेही म्हटले आहे की, 'त्यांनी (कविवर्य तांबे यांनी) जी (साहित्य क्षेत्रात) दृष्टी स्वीकारली होती तीत प्राधान्य होते ते शेली, कीट्स, वर्डस्वर्थ प्रभृति इंग्लिश रोमँटिक कवींच्या जीवनदृष्टीला'. पण तांबे यांना केशवसुतांची कविता प्रिय नव्हती, असाही निर्देश येतो. याचा खुलासा कसा करता येतो?

युरोपातील रोमँटिसिझम ही 'एज ऑफ रीझन', एनलायटन्मेंट या नावांनी ओळखल्या जाणाऱ्या बौद्धिक-सांस्कृतिक घडामोडीं-विरुद्धची सर्वंकष अशी बंडखोरी होती. अनुभवप्रामाण्यवाद (एंपिरिसिझम), आधुनिक विज्ञान, युटिलिटेरियनिझम यांच्या प्रभुत्वाखाली जोपासल्या गेलेल्या व्यक्तिवादास 'पझेसिव्ह इंडिव्हिज्युॲलिझम' असा शब्दप्रयोग ब्रिटिश राजकीय तत्त्वज्ञ सी.बी. मॅकफर्सन यांनी वापरला आहे. 'अहंकेंद्री सुखवादी' भूमिका (egoistic hedonism) यातून पोसली गेली. जास्त स्वार्थ कशाने साधेल, सुख कसे वाढविता येईल याचा सतत हिशोब करीत राहून कृती निश्चित करणारी बुद्धिनिष्ठ व्यक्ति ही आदर्श ठरली. भावनांचा परिपोष करणे, त्यांची अभिव्यक्ति मोकळेपणाने करणे हे बुद्धिनिष्ठ व्यवहाराच्या आड येणारे म्हणून

खंडनास पात्र ठरले. या प्रकारच्या कोरड्या, स्वार्थी, अहंकेंद्री व्यवहारवादाच्या विरोधात, या व्यवहारवादी भूमिकेतून व्यक्ति कराराद्वारे समाज स्थापित करतात, समाज म्हणजे एक सोयीची व्यवस्था मात्र असते या भूमिकेच्या विरोधात रोमँटिसिझमची बंडखोरी होती. व्यक्तिच्या आत्माविष्काराला मध्यवर्ती महत्त्व जरूर होते. पण प्रत्येक व्यक्तिच्या अंतरंगात जे 'आत्मतत्त्व' असते, ते विश्व-चैतन्याचाच एक अंग असते, हे विश्वचैतन्य निसर्गातही अंतर्भूत असते, ही पायाभूत धारणा आहे. रोमँटिसिझममधून प्रकट होणारी आत्मनिष्ठा ही, आत्माविष्काराद्वारे साऱ्या समाजाशी, निसर्गाशी, विश्वाशी जोडणारी, 'अहं ब्रम्हास्मि' अशी प्रचीती देणारी आत्मनिष्ठा होती. केशवसुतांना या रोमँटिसिझमचा स्पर्श झाला असे दिसते. तर कविवर्य तांबे हे रोमँटिसिझमच्या नावाने वैयक्तिक सौंदर्यास्वादात अडकले असे तर नाही.

व्यक्तिवादी सुखवादी, उपभोगवादी भूमिका पांढरपेशा सुखवस्तू मध्यमवर्गाने आधुनिकता, सुधारणा, बुद्धिप्रामाण्य व विज्ञाननिष्ठा यांच्या नावे जवळ केली. रोमँटिसिझमचा उथळ व भ्रष्ट अर्थ लावून स्वयंकेंद्री भावना, विकार, कामना यांना सर्वोच्च मूल्य प्रदान करणाऱ्या व्यक्तिवादाची तिला जोड दिली. 'सौंदर्य' हे एक श्रेष्ठ रोमँटिक मूल्य व ध्येय आहे हे खरे. पण हे सौंदर्य सत्य व शिव यांच्याशी अभिन्न आहे. ते सत् आहे म्हणून शिव व सुंदर आहे. पण आपण मराठी साहित्य-संस्कृती व्यवहाराच्या संदर्भात 'सुंदर' असा शब्द वापरतो तेव्हा, मनोहर, सुबक, सुखद, गोड अशा प्रकारच्या ऐंद्रिय संवेदनांच्या माध्यमातून उपभोगता येणाऱ्या सौंदर्याबद्दलच बोलत असतो. व्यक्तिवादी सुखवादाशी सौंदर्याची हीच कल्पना सुसंवादी आहे. रोमँटिसिझमशी संवादी सौंदर्य ही, ऐंद्रिय संवेदनांद्वारे प्रत्ययास येणारी खरी पण आत्म्याला भावणारी, व्यावहारिक जगाच्या अतीत नेणारी अशी गूढ आध्यात्मिक गोष्ट आहे.

१९२०-५० (व नंतरच्याही) काळातील मध्यवर्ती धारेतील मराठी साहित्य जास्त करून 'रोमंटिक' आहे ते वरील भ्रष्ट व उथळ अर्थाने. त्यामुळे 'रोमँटिक' म्हणून ओळखले जात असूनही ते पूर्ण व्यवहारवादी आहे. ते 'वास्तववादी' साहित्याच्या विरोधात असते म्हणजे काय? तर, ते मध्यमवर्गीय वाचकाला आवडतील अशी स्वप्ने रंगविते. 'आहे हे असे आहे' अशी वरकरणी बंडखोर व स्फोटक वास्तववादी भूमिका घेऊन निर्माण केल्या जाणाऱ्या साहित्यकृतीही वाचकांना मुळातून कायमच्या अस्वस्थ करीत नाहीत. कारण, त्या एका अंगाने वास्तववादी असण्याचा दावा करीत असल्या तरी कलावादी सौंदर्याच्या निकषाला उतरण्याच्या दृष्टीने घडविलेल्या असतातः वास्तववादी चित्रणाला एक 'रोमँटिक' पदर असतो, मुरड असते.

७) प्रा. गो.म. कुलकर्णी यांनी कवी कुसुमाग्रजांचे उदाहरण घेतले आहे. कुसुमाग्रज गांधींनी प्रभावित झालेले साहित्यिक होते, व त्यांच्या ठायी सामाजिक जाणीवही प्रखर होती. माणुसकीच्या सामाजिक मूल्यांवर तो आधारित असला तरी, 'गांधीवादावर विश्वास नाही' असे त्यांनी म्हटले आहे. येथे पुन्हा 'गांधीवाद' एक वाद किंवा तत्त्वज्ञान म्हणून कुसुमाग्रजांनी स्वीकारला नाही याला तसे महत्त्व नाही. कुसुमाग्रज काय किंवा वामनराव चोरघडे किंवा बा.भ. बोरकर काय यांच्यापैकी कोणी, गांधीजींच्या विषयी अतीव आदर वाटत असतानाही, साहित्यिक म्हणून आपण त्यांचा स्वीकार का करू शकत नाही, साहित्यविषयक त्यांची दृष्टी व भूमिका आपण का अव्हेरतो याचे विवेचन खोलवर व विस्ताराने केलेले दिसत नाही. या तिघांनीही स्वतःकडे कलावंत/साहित्यिक म्हणूनच पाहिले, व हीच भूमिका ते जगले, म्हणून या गोष्टीचे महत्त्व आहे. गांधींचा प्रभाव खोलवर स्वीकारला तर कलावंत/साहित्यिक म्हणून कृती निर्माण करण्यात अडचणी उपस्थित होतात असे त्यांना जाणवले असावे असा तर्क होतो.

जीवनातील अर्थ व काम या दोन पुरुषार्थांनाच मानवी जीवनात महत्त्व देण्यास प्रा. ना.सी. फडके तयार होते. फक्त कलेचे क्षेत्र विचारात घेतले तर, 'काम' या पुरुषार्थाशीच या क्षेत्राचा संबंध आहे असे बहुधा ते म्हणाले असते. व्यक्तिच्या वासना, आशा-आकांक्षा, ध्येये, कल्पना, स्वप्ने, विकार व विकृती, कामना, भावना, आणि यांच्या पूर्ततेच्या प्रयत्नात अन्य व्यक्तिंशी व्यक्तिचे येणारे संबंध हा साहित्याचा विषय होय, असे ते म्हणाले असते. समाज करून जगणे, पोटपाणी सांभाळणे यांपोटी जे अनेक व्यवहार उत्पन्न होतात ते सारे समाजव्यवहार व समाजाची व्यवस्था हेही साहित्याचे विषय आहेत असे म्हटले तर अर्थ व धर्म या पुरुषार्थांना वगळता येणार नाही. किंबहुना 'काम' या पुरुषार्थाची व्यवस्थादेखील 'धर्म' या पुरुषार्थाच्या आधारेच कोणत्याही मानव समाजात लावलेली असते. प्रा. फडके ही गोष्ट विसरले. याचे कारण धर्म या शब्दाचा त्यांनी लावलेला विशिष्ट पण चुकीचा अर्थ. असो.

कुसुमाग्रज, चोरघडे व बोरकर यांची जीवनविषयक व साहित्यविषयक धारणा व दृष्टी ना.सी. फडके यांच्यासारखीच होती का? ती काही वेगळी असावी, एरवी गांधींविषयीची त्यांची भावना वेगळी असती. पण तरीही त्यांना गांधींची साहित्यविषयक भूमिका स्वीकारण्यात अडचण आली. 'The act of creation is realisation of soul', 'The production of



अनुक्रमणिका

man's arts have their value only in so far as they help the soul onward towards self-realisation' ही गांधी-वचने कोणती अडचण जाणवत असेल याकडे अंगुलीनिर्देश करतात. सर्वच मानवी कृतींचे प्रयोजन व लक्ष्य मोक्ष हे असायला हवे; तसे ते असले तरच कृती मौलिक ठरते, असे ते म्हणतात. खऱ्या अर्थाने कोणी सृजन करतो तेव्हा तो आत्म्याचा आविष्कार असतो असे म्हणत असताना, सृजनाची खरेखोटेपणाची व्याख्याही करतात. याच भूमिकेतून गांधींनी, मला बाणभट्टाची 'कादंबरी' नको, तुलसीदासाचे 'रामायण' हवे असेही म्हटले.

तुलसीदासांचे 'रामचरितमानस' 'काम' या पुरुषार्थाखाली मोडणाऱ्या व्यवहारांसंबंधीच तर आहे. त्यात मनुष्य स्वभावाचे चित्रण आहे, मानवी संबंधांमधील गुंतागुंत आहे. तेव्हा, साहित्यामधून या साऱ्यांना बाद करण्याची भूमिका गांधींची नव्हती. काव्य आपल्या हृदयाला भिडते, असेही गांधींनी म्हटले होते. इंग्लंडमधील त्यांच्या वास्तव्यात त्यांनी, किमान, शेलीच्या कविता आवडीने वाचल्या होत्या. मनुष्य स्वभाव, वासना-विकारांची प्रबळता, लहान-मोठ्या आकांक्षा, मानवी संबंधांमधील नाजुकपणा व गुंतागुंत, समाज जीवनाचा विशाल पट या विषयी एका कपोलकल्पित जगात ते स्वप्निल वृत्तीने वावरत होते असे म्हणण्यास जागा नाही. स्वतःचे अंतरंग सूक्ष्मदर्शकातून पाहण्याची शिस्त त्यांनी लावून घेतली होती. आश्रमीय समुदायातल्या व्यक्तिंना उद्देशून 'अजब प्राणी संग्रहालय' म्हणण्याइतकी विभिन्न स्वभावांची, विक्षिप्त व समस्याग्रस्त माणसे त्यांनी वागविली. वास्तव जगाच्या धक्काबुक्कीतच त्यांचे सार्वजनिक आयुष्य गेले. काँग्रेससारखी एक विशाल जनसंघटना एका अर्थी जन्माला घातली (१९१९-२० मध्ये) आणि ती पुढील २५ वर्षे चालविली. एका अर्थी ते अनेक कादंबऱ्या, नाटके व महाकाव्ये जगले.

मग कुसुमाग्रज वा चोरघडे वा बोरकर यांनी गांधींना दूर का ठेवले? 'कलेसाठी कला' हीच भूमिका आपण शिरोधार्य मानतो असे चोरघड्यांनी का म्हणावे? सत्य व शिव यांच्याशी फारकत असलेल्या सौंदर्याचा, कलात्मकतेचा पक्ष घेणाऱ्या साहित्यिकालाच गांधी जवळ करणे अडचणीचे वाटावे. सार्वजनिकरित्या मी वागतो, बोलतो त्यावेळी नीतीने वागण्याची जबाबदारी जर मी घेत नसेन तर मी सज्जन, भला माणूस ठरू शकत नाही. तर मग मी जर सार्वजनिकरित्या वाचण्यासाठी-ऐकण्यासाठी-बघण्यासाठी साहित्य निर्माण करीत असेन तर नीतीचा परिपोष व्हावा असेच माझे साहित्य असावे ही माझी जबाबदारी वाढते. कारण साहित्य मन व संस्कृती घडविणारे कार्य आहे. साहित्यिकांना 'त्यांनी समाजाची अभिरूची घडविली' अशी पावती दिलेली, तसा गौरव केलेला आवडतो! पण जबाबदारीची जाणीव करून द्यायला गेले की, साहित्याचा असा काही प्रभाव वगैरे नसतो, असे आग्रहाने म्हटले जाते. साहित्याद्वारे मनावर शुभंकर संस्कार व्हायला हवेत या जबाबदारीमधून मोकळीक साहित्यिकांना हवी असते. गांधींची साहित्यविषयक भूमिका नाकारावी लागते.

गांधींना मानणाऱ्या साहित्यिकांनीही त्यांच्या विशेष क्षेत्रात गांधीवादाचा प्रभाव नाकारण्याचे आणखी एक कारण असण्याचा संभव आहे. कलात्मक मूल्ये साकार करावयाची असतील, सौंदर्याची निर्मिती करावयाची असेल, सौंदर्याचा आस्वाद मोकळेपणाने घ्यावयाचा असेल तर नैतिक सद्सदविवेक आड येतो ही धारणा हे कारण असू शकेल का? ही धारणा अनुभवाधिष्ठित आहे असे म्हणता येते का? ताजमहालाच्या सौंदर्याची तारीफ त्यांच्याजवळ कोणी निकटवर्तीयाने केली तेव्हा, ताजमहालाकडे पाहिले की मला ज्यांचे रक्त, घाम व अश्रू सांडवून तो उभारला त्यांची पिळवणूक डोळ्यासमोर येते आणि मला तो सुंदर दिसत नाही, असे उत्तर गांधींनी दिले असे म्हणतात. अनीतीने वागणारा माणूस सौंदर्याची निर्मिती करू शकतो अशी उदाहरणे आपण देऊ शकतो. पण या उदाहरणांनी वरील धारणा खरी आहे हे सिद्ध होते का? गांधींचा प्रतिसाद खराच होता. ताजमहालाचे सौंदर्य ते नाकारीत होते असे नाही. पिळवणुकीतूनच सिद्ध होणाऱ्या अशा कृती सुंदर असू शकत असल्या तरी त्यांची निर्मिती करू नये, असे माणुसकीचे मूल्य मनःपूर्वकतेने स्वीकारणाऱ्या कलावंताने म्हणावयास हवे असे गांधींचे म्हणणे दिसते. ताज-महालच्या दर्शनाने जो आनंद होतो त्याने 'help the soul onwards towards self-realisation' ही अट पूर्ण होत असेल तर, अशा कलाकृतीच्या निर्मितीलाच गांधींचा विरोध होता असे मानण्याचे कारण नाही. कोणाचीही पिळवणूक न करता, सर्वांच्या सामुदायिक योगदानाने अशा वास्तूशिल्पांची निर्मिती व्हावी अशी काटेकोर अट असेल. ही अट अयोग्य नाही. दुसऱ्या उदाहरणात, कलावंत व्यसनी आहे, तो घरातल्या लोकांचे हाल करतो, त्यांच्याशी वाईट वागतो, पण चांगली, सुंदर कविता करतो असे समजू या. कविता चांगली किंवा सुंदर कधी असते, या प्रश्नाचे उत्तर काय आहे? कविता केल्यावर वा वाचल्यावर एक ना एक प्रकारे स्वतःस इष्ट वाटणारी विधायक मनोवस्था निर्माण झाली तरच वरील विशेषणे वापरली जातील. इष्ट आहे याचा अर्थ केवळ हवीशी वाटते असा होत नाही. त्यात एक नैतिक निवाडाही अंतर्भूत असतो. जिचे आकर्षण फार वाटते अशी पण परिणामांच्या दृष्टीने जी गैर व अयोग्य आहे अशी मनोवस्था जर मनात उत्पन्न झाली तर? मनाची

अनुक्रमणिका

पकड घेणारी ('पॉवरफुल'), उत्तेजित करण्यात प्रभावी, मोहजाल स्वरूपी ती आहे या सीमित अर्थाने तिचे श्रेय तिला देऊ, पण त्याच वेळी ती शुभंकर या अर्थाने चांगली नाही याचे भानही असेल. खाजगी जीवनात गैर, अनैतिक वर्तन करणारा कवी त्याला जे गैर, अनैतिक वर्तन वाटते त्याची भलावण ज्यातून होईल अशी कविता करील का? करण्याचा संभव जवळपास शून्य आहे. तेव्हा, अशी व्यक्ति चांगली, सुंदर साहित्यकृती निर्माण करीत असेल तर, उलटपक्षी तिचा सद्सदविवेक तीव्र स्वरूपात क्रियाशील आहे असा निष्कर्ष निघण्याची शक्यता आहे.

८) पण एक गोष्ट खरी. गांधींचा प्रभाव हा केवळ माणुसकीच्या मूल्यांना उठाव देऊन थांबत नाही. स्वतःच्या ठायी अत्यंत तीव्र स्वरूपात सद्सदविवेक जागृत व टोकदार होण्यात गांधींचा प्रभाव परिणत होतो. दैनंदिन ऐहिक जीवनाच्या हर प्रसंगी व हर क्षणी 'तुझे वागणे योग्य झाले का', 'तू कर्तव्याचे पालन केलंस का' हे प्रश्न व्यक्ति स्वतःला विचारेल. दैनंदिन व्यवहाराशी संबंध न आणता नैतिक मूल्यांच्याविषयी चांगले बोलणे गांधींच्या प्रभावाखाली आलेल्या व्यक्तिस शक्य राहत नाही. प्रत्येक कृती नैतिक असण्यावर त्यांचा भर होता.

स्वतःचे सुख पहावे, सोय पहावी, तत्त्वांना आणि मूल्यांना मुरड घालावी आणि सत्ता, संपत्ती आणि प्रतिष्ठा संपादन करावी हेच तत्त्वज्ञान जीवनाचे अधिष्ठान म्हणून स्वीकारावे, याचा पुरस्कार प्रा. ना.सी. फडके यांनी तत्त्वज्ञानाचे प्राध्यापक असून केला. 'कलेसाठी कला' ही भूमिका या तत्त्वज्ञानाचाच कलेच्या क्षेत्रातला विस्तार होता. वासाहतिक राजवटीत परक्या राज्यकर्त्यांच्या आश्रयाने वाढलेल्या या नवशिक्षित पांढरपेशा मध्यमवर्गाचा सुधारकीपणा व सुखवस्तूपणा हा परोपजीवीच होता. समाजधारणेची जबाबदारी नसल्याने या मध्यमवर्गाच्या जीवनात 'काम' हा एकच पुरुषार्थ खऱ्या अर्थाने उरला! व्यक्तिवादी सुखवादी सौंदर्यास्वादाची भूमिका या बेजबाबदार आत्मसंतुष्ट सुखवस्तू वर्गाला मानवली असल्यास नवल नाही.

पारतंत्र्यातील परोपजीवी सुखासीन आत्मसंतुष्टता ज्यांनी धिक्कारली ते १९२० नंतरच्या काळात एक तर सशस्त्र क्रांतिकारकांच्या कंपूत दाखल झाले किंवा कम्युनिस्ट-कामगार चळवळीत उतरले वा काँग्रेसच्या राजकारणात क्रियाशील झाले. अशांपैकी अनेक व्यक्तिंनी स्वतःचे मध्यमवर्गीयपण मिटवले (ते declass झाले), आणि ते वेगळ्या गुणवत्तेचे आयुष्य जगले. पण काँग्रेसच्या राजकारणात भाग घेणारा वा काँग्रेसच्या राजकारणाशी सहानुभूती प्रकट करून काही सहाय्य करणारा मोठा वर्ग असा राहिला की ज्याचे चारित्र पांढरपेशी सुखवस्तू मध्यमवर्गीयच राहिले. जाणीवा, सहानुभूती, अमूर्त संकल्पना या पातळीवर जरी बहुजनसमाज, कामगार-किसान, पूर्वास्पृश्य यांना त्यांनी आपले मानले तरी, राजकारण-समाजकारण यांच्या बाहेरच्या जीवनाच्या क्षेत्रात त्यांची बौद्धिक-सांस्कृतिक अभिरूची मध्यमवर्गीयच राहिली. लेखक-कलावंत म्हणून काय किंवा वाचक-श्रोता-प्रेक्षक म्हणून काय गांधी त्यांनाही पचले नाहीत; गांधींना त्यांनी राजकीय नेत्याच्या भूमिकेत काय ते स्वीकारले. १९२३-२४ ते १९२८, १९३४-३५ ते १९३९, आणि १९४५-४६ ते ऑगस्ट १९४७ या वर्षांमध्ये लढा स्थगित होता. विधिमंडळांमधील राजकारण काँग्रेसने केले. सत्ताही उपभोगली. या काळात गांधींना न अनुसरता काँग्रेस संघटना स्वतःच्या मूळ पांढरपेशा उच्चभ्रू मध्यमवर्गीय चारित्र्यानुरूप वागली. क्रमशः गांधींना काँग्रेच्या राजकारणापासूनचे स्वतःचे अंतर वाढवावे लागले. मथितार्थ असा की, गांधी व भारतीय पांढरपेशा उच्चभ्रू मध्यमवर्ग याच्यातला संबंध हा तसा कामापुरताच होता. तो किती कामापुरता होता ही गोष्ट स्वातंत्र्योत्तर काळात उत्तरोत्तर उघड होत गेली.

गांधींनी प्रभावित झालेल्या व्यक्तीची वैशिष्ट्ये कोणती असतील? (१) प्रेम व करुणा यांद्वारा ती भारतातल्या व पर्यायाने जगातल्या 'शेवटच्या' माणसाशी तादात्म्य पावण्याची कसोशी करताना आढळेल. (२) स्वतःच्या अंगच्या गुणांचा व क्षमतांचा उपयोग ती दरिद्रीनारायणाची सेवा करण्यात जास्तीत जास्त करताना आढळेल. (३) तिचा नैतिक सद्सदविवेक सदैव जागृत व तीव्र असेल, व आत्मशुद्धीसाठी तिची अविरत साधना चाललेली आढळेल. (४) सत्य, शिव व सुंदर यांचे एकत्व ती मानीत असेल. (५) ऐहिक, बौद्धिक, सांस्कृतिक, आध्यात्मिक असे जीवनाचे स्वायत्त, सुटे कप्पे नसतात; जीवन सलग व एकात्म असते अशी तिची मान्यता असेल, आणि (६) सत्यावर दृढपणे निष्ठा ठेवून अहिंसेने आचरण करण्याचा तिचा प्रयास असेल.

महाराष्ट्रीय शिक्षित पांढरपेशा मध्यमवर्गाची, भौतिक-बौद्धिक-सांस्कृतिक या तिन्ही अर्थांनी, ज्या प्रकारे जडणघडण झाली ते ध्यानात घेतले तर स्वतःच्या व्यक्तित्वाच्या व हितसंबंधांच्या बचावासाठी त्याला गांधींच्या प्रभावाचा निकराने प्रतिवाद करणे क्रमप्राप्त आहे. ती जर याच मध्यमवर्गीय चारित्र्याची साहित्यिक-कलावंत असली तर आपले साहित्यिक-कलावंतपणच संपुष्टात येईल असा धसका तिला वाटेल. कुसुमाग्रज वा चोरघडे यांनी गांधींचा प्रभाव नाकारण्यामागे या स्वरूपाची प्रतिक्रिया असण्याची पण शक्यता आहे.

याचे स्पष्टीकरण पुढील प्रकारचे देता येईल. आधुनिक साहित्यात व्यक्तिचे माहात्म्य वाढले. कोणती तरी एक व्यक्ती हे मुख्य पात्र असते. किंवा एकाहून जास्त व्यक्ती. पण व्यक्ती या नात्याने या व्यक्ती ज्या विभिन्न समष्टींचे (कुटुंब, गोतावळा, गाव, जात इत्यादी) सभासद असतात व ज्यावर त्यांचे जीवन अवलंबून असते त्या समष्टी फारतर पार्श्वभूमी म्हणून धूसर स्वरूपात असतात. व्यक्तिकेंद्री (ego-centred) साहित्यात व्यक्तींच्या स्वतःच्या इच्छा-कामना, वासना-विकार, आशा-आकांक्षा, ध्येये-स्वप्ने, विकृती-रोग यांच्यावर फोकस असतो. तिचे वर्तन निश्चित करण्यात संस्कारांद्वारे प्राप्त झालेला सद्सदविवेक, कर्तव्याकर्तव्यविचार हा एक घटक असतो, पण तो गौण घटक असतो, व तसाच तो असणे योग्य अशीही धारणा साहित्याला आकार देते. व्यक्ती ऐंद्रिय 'सुखा'साठी – सत्ता, संपत्ती, प्रतिष्ठा वा नाना प्रकारचे उपभोग या स्वरूपात – धडपडत असते, खटपटी-लटपटी करीत असते, गोत्यात येते वा यशस्वी होते अशी मान्यता पायाभूत आहे. व्यक्तिचे अंतरंग व बहिरंग यांचे नैतिक निवाडा टाळून, नीतीचा, शुभंकरतेचा पक्ष घेऊन दिशादिग्दर्शन न करता, पकड घेणारे, खिळवून ठेवणारे चित्रण बारकाव्यात जाऊन करण्यात साहित्यिक भूषण मानतो. तेवढेच साहित्यिकाचे काम आहे असे मानतो. या पठडीतला साहित्यिक, साहित्यिकाच्या भूमिकेत असताना स्वतःच्या साहित्यनिर्मितीद्वारा/ साहित्यकृतीद्वारा स्वतःचे व्यक्ती म्हणून स्वास्थ्य, निकोपता, उन्नयन याविषयी वेपर्वा असतो. अर्थातच वाचक-व्यक्तींविषयी पर्वा तो करीत नाही. समाजाचा विचार तर पूर्ण निसटतो. साहित्य हा त्याचा व्यवसाय असतो, करियर असते. पण जेथे तो निष्ठेने पेशा (vocation) म्हणून अंगिकारलेला असेल तिथेही स्वस्थ व निकोप (wholesome) व्यक्ति व समष्टींचे रक्षण-संवर्धन हे साहित्यकृतीचे कार्य मानलेले नसते. कलात्मक मांडणीद्वारा चित्रण हेच उद्दिष्ट असते व व्यक्ति केंद्रस्थानी असते.

गांधींच्या विचाराने प्रभावित साहित्यिक व्यक्ति व समष्टी यापैकी समष्टीला असे केवळ धूसर पार्श्वभूमीचे स्थान देणे अनुचित मानेल. व्यक्ति-समष्टी यांच्यात संतुलन, व्यक्ति व समष्टी दोघांचीही स्वस्थ व निकोप स्थिती, दोघांचेही उन्नयन घडून येण्यामध्ये साहित्यकृतीला कार्य आहे असे तो म्हणेल. कारण त्या स्वरूपात सेवा घडण्यास अनुकूल अशी गुणसंपदा व क्षमता स्वतःच्या ठायी आहे असा त्याचा आत्मविश्वास असेल. साहित्यकृतीची निर्मिती ही त्याच्या आत्मशुद्धीचीही प्रक्रिया असेल. साहित्यकृतीलाही प्रेम व करुणा यांचा स्पर्श असेल. थोडक्यात कथा, नाटक, कादंबरी, कविता, महाकाव्य इत्यादी कोणत्याही वाङ्मय प्रकारात मोडणारी कृती असो, ती रचण्यामागे ज्ञानदेव वा तुलसीदास यांचीच वृत्ती असेलः वाचणाऱ्या, ऐकणाऱ्या वा पाहणाऱ्या व्यक्तिवर शुभसंस्कार व्हावेत, समाज अधिक स्वस्थ व उन्नत व्हावा.

१९२०-५० या कालखंडाचा विचार केला तर ललित साहित्याच्या क्षेत्रात एक सानेगुरुजींचेच उदाहरण ठळकपणे समोर येते. त्यांच्यावर गांधींच्या व्यक्तित्वाचा, जीवनाचा व विचारांचा खोलवर संस्कार झाला. साहित्याद्वारे त्यांनी लोकांची सेवा केली.

९) १९४५ नंतरच्या काळातील साहित्याबद्दलही प्रा. गो.म. कुलकर्णी यांनी विवेचन केले आहे. दुसऱ्या महायुद्धोत्तर काळाकडे एकंदरीने पाहता मराठी साहित्याने अधिक प्रगल्भ अवस्था गाठली आहे असे म्हणता येईल.

पण मध्यवर्ती साहित्यधारेचे वळण बदलले वा ती गौण बनून दुसरीच धारा मध्यवर्ती बनली आहे असे म्हणता येईल का?

कलावादी/रूपवादी भूमिकाच आजही वरचढ व शिष्टमान्य आहे. रूपवादाची अधिक प्रगल्भ मांडणी झाली. मर्ढेकर हे नव्या प्रगल्भ रूपवादाचे प्रवर्तक. 'सौंदर्यशास्त्रा'वर पुष्कळ लेखन त्यांना अनुसरून नंतर झाले.

'अस्तित्ववादा'च्या (Existentialism) प्रभावाखाली मराठी साहित्य आहे असे प्रा. गो.म. कुलकर्णी यांनी म्हटले आहे. मर्ढेकर, जी.ए. कुलकर्णी, खानोलकर, नेमाडे, दिलीप चित्रे, महेश एलकुंचवार अशी काही नावे त्यांनी या संदर्भात घेतली आहेत. दिलीप चित्रे यांची कविता मी वाचलेली नाही. पण इतर कोणासही अस्तित्ववादी भूमिकेतून सातत्याने व सुसंगतपणे लेखन करणारे साहित्यिक म्हणणे अवघड आहे. अस्तित्ववाद ही वस्तुतः एक तत्त्वज्ञानात्मक भूमिका आहे. (इंग्लंड वगळून) युरोपीय तत्त्वज्ञान परंपरेच्या प्रभावाचे खोलवर संस्कार मुरल्यावरच, त्यातील काही प्रवाह नाकारण्याच्या टप्प्यानंतरच माणसे 'अस्तित्ववादी' होऊ शकतात. जीवनानुभव, मग तो कितीही विपरीत वा अस्वस्थ करणारा असला तरी, केवळ तेवढ्यामुळे माणूस 'अस्तित्ववादी' भूमिकेवर येणार नाही. अस्तित्ववाद जगणे, जगण्याच्या संदर्भात पेलणे यासाठी मोठी निष्ठा व मनाची ताकद लागते. न-नैतिक भासणारी ती एक धगधगती व धारदार नैतिक भूमिका आहे. जगण्याच्या प्रत्येक क्षणाची, त्या क्षणीच्या कृत्याची, वर्तनाची पूर्ण जबाबदारी अस्तित्ववादी स्वतःची मानतो मानण्याशिवाय पर्याय नाही, हीच तर त्याची भूमिका असते. या कसोटीवर वरील पैकी कोणी अस्तित्ववादी होते वा आहेत का?

अनुक्रमणिका

मर्ढेकरांनी साहित्याचे रूपवादी सौंदर्यशास्त्रही रचले. वाङ्मयीन महत्मतेचे निकष मात्र वेगळेच असतात हे त्यांना माहित होते, व महात्मतेचे आकर्षणही होते. पण त्यांच्या सौंदर्यशास्त्रीय लेखनाने जुन्या कलावादी भूमिकेला जे संजीवन दिले व 'शास्त्र' म्हणून जी प्रतिष्ठा प्राप्त करून दिली, तिचा घातक प्रभाव मराठी साहित्यावर दीर्घकाळ पडलेला आहे. रूपवादी सौंदर्यशास्त्राच्या दाट छायेखाली मराठी साहित्य खुरटलेलेच राहिले. अस्तित्ववादाचा खरा प्रभाव असता तर मर्ढेकरी रूपवाद उखडला गेला असता.

साहित्यास वाङ्मयीन महात्मता काही गुणांमुळे प्राप्त होते आणि त्या गुणवत्तेखेरीज साहित्याला केवळ कारागिरी कौशल्याने सौंदर्य प्राप्त होऊ शकत नाही; महात्मता ही असत्य व अशुभ यांच्या आविष्कारातून प्राप्त होऊ शकत नाही, महात्मतेचा गुण असलेले साहित्य गांधींच्या कसोटीला उतरते या.कडे दुर्लक्ष झाले. मर्ढेकरांच्या कवितेने जे वळण घेतले ते त्यांच्या सौंदर्यशास्त्राला मूळातून छेद देणारे होते. मर्ढेकरांच्या काव्यव्यवहारामधून साहित्य-विषयक कोणती जाण, दृष्टी व भूमिका प्रकट होते, साहित्याचे प्रयोजन व कार्य याविषयी कोणते उत्तर हाती येते याचा शोध अद्यापिही घेतला गेलेला आहे असे म्हणता येत नाही. आचार्य भागवत यांनी त्यांना 'पाखंडी संत' म्हटले आहे. मर्ढेकरांची कविता पाहिली तर, पाखंडाच्या संस्कारांमुळे श्रद्धेला मन पारखे झाले या विदारक भानाने आर्त बनलेल्या भक्ताचे दर्शन त्यात होते. त्यांच्या कवितेत गर्भित असलेले तात्त्विक अधिष्ठान जर अनावृत केले तर त्याचा आशय कमालीचा नैतिक असल्याचे आढळेल.

प्रा. पु.शि. रेगे यांचीही अधिकृत व औपचारिक भूमिका कलावादी/रूपवादी होती. पण त्यांचे उत्तरकाळातले साहित्य गूढ आध्यात्मिक आशय प्रकट करण्याच्या उद्देशाने रचलेले होते हे स्पष्ट दिसते. त्याला कलात्मक घाट देण्याचा प्रयत्नही दिसतो. पण 'आशयाचे रूप' ('shape of the content') सिद्ध करण्याचा यशस्वी किंवा अयशस्वी प्रयत्न ते करीत आहेत हे उघड आहे. समाजात रूढ असलेल्या नीती-अनीतीच्या कल्पनांना धक्का बसेल अशा गोष्टी त्यांच्या साहित्यकृतींमध्ये आढळतात. पण स्थलकालविशिष्ट नीती-अनीतीच्या विचारांच्या, यमनियम व विधिनिषेध यांच्या अतीत अशा मूळ आदिम सत्याचे गूढ त्यांना जसे आकळले होते ते आविष्कृत करण्यासाठी साहित्यकृतीची निर्मिती होती. प्रा. गो.म. कुलकर्णी म्हणतात त्याप्रमाणे पु.शि. रेगे भारतीय गूढ आध्यात्मिक साधनेच्या ज्या परंपरा आहेत त्यांपैकी एका ना एका परंपरेत होते.

वस्तुतः 'The act of creation is (the) realisation of (the) soul' हे गांधींचे म्हणणे पु.शि. रेगे व मर्ढेकर यांना आपलेच म्हणणे वाटावयास हवे होते.

स्वातंत्र्यपूर्व काळात रूपवादी भूमिकेला प्रतिवाद करणारी मार्क्सवादी 'पुरोगामी साहित्य'वादी किंवा गांधीवादी 'जीवनवादी' मांडणी साहित्यिकाच्या सामाजिक बांधिलकीवर अतिरिक्त भर देणारी होती. सामाजिक नैतिक विचारप्रणालीच्या बाजूने लेखन व्हावे, ते चळवळींची पुष्टी करणारे सामाजिक-राजकीय कृतींना प्रेरित करणारे असावे अशी अपेक्षा होती. अशा बांधिलकीपासून मुक्त राहण्याच्या दृष्टीने, मोकळीक उपभोगण्याच्या दृष्टीने कलावादी भूमिका उपयोगी होती. शक्यता अशी आहे की, स्वातंत्र्यपूर्वकाळात, या दोघांवरही त्यांच्या इंग्लंडमधील वास्तव्यात तेथील काही रूपवादी/कलावादी व्यक्तिंच्या साहित्यकलाविषयक मांडणीचा खोलवर प्रभाव पडला. पण उत्तर आयुष्यात या दोघांनी स्वतःच्याच साहित्यनिर्मितीच्या बदललेल्या वळणाच्या संदर्भात साहित्यविषयक स्वतःच्या भूमिकेचा पुनर्विचार केला नाही.

अशा पुनर्विचारानंतरही ते गांधींच्या प्रभावाखाली आले असते असे नाही. किंबहुना, त्यांनी गांधी नाकारलाच असता. कारण आधुनिकतेचा व उच्चभ्रू मध्यमवर्गीय संस्कृतीचा गांधींचा अस्वीकार त्यांना मान्य होऊ शकला नसता. आधुनिकतेतील न्यून, अपुरेपण त्यांनी अनुभवले होते आणि स्वतःचे दुभंगलेपण सांधण्यासाठी ते भारतीय परंपरेकडे वळले होते. आधुनिकतेची बैठक व तिच्यामुळे पदरात पडणारे ऐहिक लाभ न सोडता दुभंगलेपण दूर व्हायला त्यांना हवे होते. पण मग ती कधीच साध्य न होणारी गोष्ट होती. स्थलकालविशिष्ट संदर्भात, स्वतःच्या दैनंदिन ऐहिक जीवनाच्या पातळीवर समस्येची सोडवणूक करण्यावरील, कृतीवरील गांधींचा भर देखील अडचणीत टाकणारा होता.

माझी अशी अटकळ आहे की, मर्ढेकरांची सामाजिक जाणीव अधिक तीव्र होती व एका अर्थी सगळ्या मानवजातीची त्यांना चिंता होती. त्यांची अस्वस्थता बहुधा शेवटी शेवटी वाढतच गेली असावी. पु.शि. रेगे अधिक पारंपरिक भारतीय वळणाचे म्हणता येतील. समाजधारणेच्या व स्वतःच्या उपजीविकेच्या संदर्भात स्वतःकडे आलेली भूमिका/व्यवसाय ठीकपणे पार पाडल्यानंतर (म्हणजे गृहस्थाची कर्तव्ये पार पाडल्यावर), वैयक्तिक जीवनसाधनेत ते रमले. मर्ढेकरी अस्वस्थता त्यांच्या ठायी नसावी. त्यांच्या साहित्यकृतींची निर्मिती पूर्ण गांभीर्याने केलेली असूनही त्यांचे सृजन ही त्याचवेळी क्रीडाही होती. हा प्रत्यय रवींद्रनाथ ठाकूर यांच्या संदर्भातही येतो. पुष्कळ साहित्यिक या

अनुक्रमणिका

नात्याने मर्ढेकर गांधींच्या प्रभावाखाली आले असते पण पु.शि. रेगे यांच्या बाबतीत ही शक्यता कमी. भुकेलेले, गांजलेले, पीडित, शोषित दरिद्रीनारायण गांधींच्या सतत डोळ्यासमोर असल्याने सुख, आनंद, क्रीडा, सौंदर्य यांना सतत तो संदर्भ होता. दरिद्र्याचे, शोषणाचे, पीडेचे 'सुंदर कलात्मक चित्रण' करण्यात कलेची वा सौंदर्याची निर्मिती ती कशी या आशयाचा प्रश्न गांधींनी उपस्थित केला होता. रवींद्रनाथांसोबतच्या चर्चेमध्ये, केवढाही थोर कलावंत असला तरी हाडामासांच्या बांधवांचे चेहरे आनंदी व सुखी, त्यांची शरीरे सुंदर व रसरशीत होण्यात खऱ्या सौंदर्याची निर्मिती, व तीसाठी आपण प्रयत्नशील आहोत, हा त्यांचा युक्तिवाद होता. या सहानुभावाकडे, करुणेकडे पु.शि. रेगे यांची पाठ होती.

जी.ए. कुलकर्णी यांचे बहुतेक सर्व कथालेखन विचारपूर्वक अंगिकारलेल्या एका सुनिश्चित अशा तत्वज्ञानात्मक जीवन-दर्शनाचाच अनेकविध कोनांमधून केलेला चोख आविष्कार आहे. त्यांच्या लेखनाला उद्देशून 'कथासाधना' हा शब्दप्रयोग प्रा. म.द. हातकणंगलेकर यांनी वापरला आहे. तो यथार्थ आहे. पण, एक प्रकारे, त्यांनी कायमची झापडे डोळ्यावर बांधून घेतल्यासारखी गोष्ट झाली. कडवट मनाने, निग्रहपूर्वक एकदा ठरवून टाकले ते टाकले असे काहीसे. प्रा. गो.म. कुलकर्णी यांनी त्यांच्या भूमिकेतले न्यून नेमकेपणे दाखविले आहे. जी.एं.चे प्रतिभाबळ मोठे, त्यांचा खरा भरवसा त्यावर. ज्यांच्या कथा त्यांनी लिहिल्या त्याच माणसांशी, त्यांच्या सुखदुःखांशी, आनंदाशी, रोजच्या जीवनाशी ते समरस झाले होते असे वाटत नाही. ती समरसता व्यंकटेश माडगुळकरांच्या ठायी आढळते, व त्यांच्या अनेकानेक कथांमधून अभिव्यक्त होते. जी.ए. खरेखुरे 'इंटुक', फिलॉसॉफर साहित्यिक. स्वतःच निर्माण केलेल्या 'कुलुपबंद' एकांतवासात बुद्धिचे सारे बळ नि भेदकता पणाला लावून केलेले तत्त्वचिंतन. या तत्त्वचिंतनानेही ते लोकांपासून दुरावले. अशा व्यक्तिचे गांधींशी सूत जुळणे अशक्यप्रायच. असे वाटत राहते की, माणसांचे परस्परांशी वागणे सहृदयतेने, बंधुभावाने झालेले, माणसे सुखी व आनंदी झालेली, व्यक्ति व समाज जीवनातले दुरितांचे तिमिर विरळ झालेले त्यांना नकोच होते. तर घनदाट अंधःकारात सापडलेले असतानाही गांधी श्रद्धापूर्वक, आशा पल्लवित ठेवून प्रकाशासाठी प्रयत्नशील राहिले, प्रार्थना करीत राहिले.

१०) कलावादी/रूपवादी भूमिका नाकारून लिहिणारे नवे लेखक आज पुष्कळ आहेत. त्यातले काही आता ज्येष्ठ व प्रतिष्ठितही आहेत. मराठी साहित्याची 'मध्यवर्ती धारा' म्हणून ओळखता येईल अशी धारा कोणती, असा प्रश्नही विचारता येईल. आज ग्रामीण साहित्य, दलित साहित्य, अशा धाराही उत्पन्न झाल्या आहेत. मध्यवर्ती धारेला उद्देशून 'साडेतीन टक्क्यांचे ब्राह्मणी साहित्य' अशी संभावना पण केली गेली आहे. अब्राह्मणी सौंदर्यशास्त्राची मांडणी सत्यशोधक मार्क्सवादाचे प्रणेते शरद् पाटील यांनी केली आहे. आणखीही काही धारा फुटण्याची शक्यता आहे.

नागर विरुद्ध ग्रामीण, 'ब्राह्मणी' विरुद्ध दलित/ग्रामीण, या प्रकारची भांडणे मुख्यतः साहित्य-संस्कृतीच्या क्षेत्रातील, तसेच राजकारण-समाजकारणाच्या क्षेत्रातील, सत्तेची व प्रतिष्ठेची भांडणे आहेत. इतिहासाच्या या टप्प्यावर त्यांचे एक स्थान आहे, उपयुक्तता पण आहे. साहित्याच्या ज्या मध्यवर्ती संस्था, जे महत्त्वाचे प्रसंग, त्यांच्यामध्ये 'प्रमाणशीर' वाटा मिळू लागेपर्यंत ही भांडणे जोरात चालतील.

साहित्याचे प्रयोजन व कार्य, व्यक्ति, समाज व साहित्य यांचे नाते यांच्याविषयी काही मूलभूत स्वरूपाची वेगळी भूमिका आकाराला येत आहे असे दिसत नाही. दलित साहित्याची 'विद्रोहा'च्या पुरस्काराची भूमिका ही एक वस्तुतः मार्क्सवादी-पुरोगामी 'सोशालिस्ट रिॲलिझम'चाच विवक्षित अवतार आहे. या भूमिकेनुसार परिवर्तनवादी राजकारणाचे एक साधन म्हणून साहित्याला स्थान आहे.

पण विभिन्न जातीजमातींमधील व्यक्ति शिक्षण घेऊन पांढरपेशा व्यवसायात दाखल होतात, आर्थिकदृष्ट्या सुस्थितीत येतात तेव्हा त्याच 'सदाशिवपेठी' म्हणून हिणवल्या गेलेल्या मध्यमवर्गीय 'ब्राह्मणी' संस्कृतीच्या प्रवाहाशी सुखसमाधानाने एकरूप होतात. आता ही संस्कृती सदाशिव पेठेतही ब्राह्मणी राहिलेली नाही ही सोयीची गोष्ट आहे. ती सेल्फ-कंटेंड-अपार्टमेंट ब्लॉक वा बंगला संस्कृतीत रूपांतरित झालेली आहे. आधुनिक, सुधारकी, पुरेशी साहेबी वळणाची. १९२०- ५० या काळातील सुखवस्तु, पांढरपेशा मध्यमवर्गीय संस्कृतीची ही अधिक अद्ययावत सुधारित आवृत्ती आहे. तिचे मूळ चरित्र बदललेले नाही. सुखासीनता, कूपमंडूकता, आत्मसंतुष्टता तिचा विशेष आहे. स्वार्थी, सुखवादी व्यक्तिवाद या पायावर तिची उभारणी आहे. राज्यकर्त्या वर्गात स्थान मिळण्यासाठी तिची धडपड आहे. ते स्थान ज्यांना मिळाले ते व्यक्तिगत जीवनात वेगळ्या भूमिकेतून जगताहेत असा अनुभव येत नाही.

मग पुरोगामित्व, क्रांतिकारकत्व, विद्रोह हे राजकारण-समाजकारणाच्या संदर्भात घेतलेले व टिकविलेले, ठरवून अंगिकार-लेले पवित्रे बनताना दिसतात. ती संदर्भ चौकट नसेल तेव्हा जे साहित्य निर्माण केले जाते, आवडीने वाचले जाते (टी.व्ही.च्या

अनुक्रमणिका

पडद्यावर पाहिले जाते) ते मूलतः वेगळे नसते. आधुनिक व्यक्तिवादी रोमँटिक/सुखवादी भूमिकाच प्रकट होते. ठरवून घेतलेल्या (self-consciously) भूमिका या टरफलासारख्या बाजूला करता येतात. 'या साहित्याच्या निर्मितीत एक प्रकारचे मध्यवर्ती साहित्य धारेचे अनुकरण असल्यामुळे त्या साहित्यातील आत्ममग्नतेची बाधा याही साहित्याला झालेली आहे' हे प्रा. गो.म. कुलकर्ण्यांचे निरीक्षण मार्मिक आहे. कनिष्ठ जातीय, पूर्वास्पृश्य, भटके-विमुक्त, स्त्रिया बऱ्याच उत्साहाने आत्मकथने लिहितात. त्यांना स्वतंत्र साहित्यप्रकाराची प्रतिष्ठा जवळपास लाभली आहे. ती लोकप्रिय व प्रतिष्ठित चर्चांचे विषय होतात. कथा, कादंबरी, कविता यांच्या व्यक्तिकेंद्रिततेच्याही पलिकडे जाणारी ही आत्म-केंद्रितता या मंडळींकडून अशी उचलून धरली जाते याचा अर्थ असा की, मध्यमवर्गीय संस्कृतीचे आलिंगन यांनाही हवेच आहे.

कलात्मकता, रूपसौंदर्य यापेक्षा कांकणभर अधिक महत्त्व आशयाला देणारे साहित्य मर्ढेकरांपासून किंवा आणखी कोठून प्रेरणा घेऊन निर्माण करणारेही अनेक लेखक १९६० नंतरच्या काळात पुढे आले. प्रा. भालचंद्र नेमाडे यांच्या समीक्षा-लेखनात यांच्यापैकी अनेकांची नावे येतात. नेमाडे यांच्या कादंबऱ्यांनी, विशेषतः 'कोसला'ने, मराठी साहित्यात एक नवी धारा उत्पन्न केली असेही म्हणता येईल. नेमाडे देशीयतेचा मुद्दाही अलीकडे काही वर्षे आग्रहाने व ठामपणे त्यांच्या वैशिष्ट्यपूर्ण शैलीत व पद्धतीने मांडीत आहेत. सानेगुरुजींची साहित्यिक म्हणून थोरवीही त्यांनी सांगितली आहे. महेश एलकुंचवारांची नाटकत्रयी हा त्यांच्या लेखनातील एक वेगळे वळण सूचित करणारा टप्पा दिसतो.

या मंडळींपैकी कोणीच गांधीविचाराने वा व्यक्तित्वाने त्यांच्या जडणघडणीच्या तरुणपणीच्या काळात प्रभावित झाले नव्हते. त्यांच्या साहित्यविषयक विचारांवर वा कृतींवरही गांधींचा प्रभाव नाही. हीच गोष्ट प्रा. रा.भा. पाटणकर यांच्या सौंदर्याच्या मीमांसे-बाबतीत व समीक्षा लेखनाबाबतीत म्हणता येईल. गांधी, विनोबा, आचार्य भागवत, आचार्य कालेलकर प्रभृतींच्या साहित्यविषयक विचारांची गंभीर दखल घ्यायलाच हवी असे वाटावे असे प्रश्न आज साहित्यव्यवहाराच्या क्षेत्रात कोणाला फारसे पडलेले नाहीत. देशीयतेचा आग्रह किंवा सानेगुरुजींचे मूल्यमापन ही या दृष्टीने अतिक्षीण असी सुरूवात केवळ आहे. नेमाडेदेखील त्यांनीच उपस्थित केलेल्या मुद्द्यांमधून समोर येणारे आव्हान झेलण्यास वेळ घेत आहेत असेच म्हणावे लागते.

आधुनिक पाश्चिमात्य सभ्यता (सिव्हिलायझेशन) व संस्कृतीचे प्रामाण्य, तिची मनावरील अधिसत्ता टिकून असेतोवर माणसे वेगवेगळी कारणे देऊन गांधींना गंभीरपणे विचारात घ्यायचे नाकारीत राहतात. साहित्याच्या क्षेत्रापुरते बोलायचे तर, सौंदर्यास सत्य व शिव यांच्यापासून वेगळे काढता येत नाही; जीवनातील सत्यासत्याचे दर्शन घडविताना, सत्य हे शिवस्वरूप व असत्य हे अभद्र असते ही जाण ज्या रूपबंधांतून रसिकांच्या ठायी उत्पन्न होते तो रूपबंधच सुंदर असतो याची जीवनाच्या साक्षात प्रचितीमधून, दैनंदिन जीवनव्यवहाराची संदर्भचौकट न सोडता केलेल्या जीवन-विषयक व्यावहारिक चिंतनामधून उमज पडते तेव्हा गांधींशी जवळीक प्रत्ययास येते. याची एक पूर्वशर्त आहे. माणसाचे माणूस बनणे न बनणे त्याच्या व्यक्ति म्हणून असलेल्या भौतिक अस्तित्वाशी जोडलेले राहते खरे; पण नैतिक सद्सदविवेकाच्या आधारे कर्तव्याचे पालन करण्याची जबाबदारी तो, कोणत्याही दबाव, प्रलोभने, कायदेकानू, शिक्षेचा धाक यांच्यापोटी नव्हे तर, स्वतंत्र कर्ता म्हणून पत्करतो तेव्हाच व्यक्ति म्हणून तो आपले अस्तित्व सिद्ध करतो, या भूमिकेवर स्थिर झालेली व्यक्ति, गांधींशी तपशीलाचे अनेक मतभेद झाले तरी, गांधींनी प्रभावित होईल.

विज्ञानयुगाच्या नावे तथाकथित 'विवेकवादा'ने (रॅशनॅलिझमने) आधुनिक काळात हाती घेतलेल्या मानवजातव्यापी 'प्रकल्पा'चे उद्दिष्टच असे आहे की, नैतिक कर्तव्य, सद्सदविवेक यांची गरजच संपुष्टात यावी. आधुनिक काळात अधिकात अधिक (उपभोगात्मक) सुख स्वतःसाठी प्राप्त करून हेच जीवनाचे परम ध्येय आहे ही धारणा असलेल्या व्यक्तिंना व समाजांना नीतीची भाषा आवडत नाही. फार तर त्यांना राज्यसत्तेने केलेल्या कायद्यांच्या पालनाची भाषा समजते. येथेही भूमिका अशी असते की, शिक्षा न होईल अशा प्रकारे कायदे सोयीने मोडता येतील तर ते मोडून स्वार्थ साधण्यास व्यक्ति मोकळी राहते. दुबळ्यांच्या किमान सुरक्षिततेसाठी शासन कायदे करते; समर्थांना कायद्याची गरज नसते. नीतीअनीतीचा मुद्दा उपस्थित करणे नेहमीच गैर असते. शिक्षित, समर्थ पांढरपेशा मध्यमवर्गास ही भूमिका फार आकर्षक वाटते. बहुसंख्य साहित्यिकांनाही तिचे आकर्षण आहे. मग 'गांधी हे फार नीतीवादी (moralist) होते बुवा!' असे अभिप्राय व्यक्त करून गांधींना नेहमी बाद केले जाते. स्वतःला आधुनिक, विज्ञानवादी, विवेकवादी, सुधारक म्हणविणाऱ्या महाराष्ट्रीय पांढरपेशा मध्यमवर्गीय साहित्यिकांनी गांधींना कधी आदरपूर्वक तर कधी टीकाटिप्पणी करीत तर कधी हेतूपूर्वकपणे बाजूस सारावे ही गोष्ट समजण्यास अवघड नाही.

# रीतिसिद्धान्त आणि त्याचे उपयोजन

**रमेश वामन धोंगडे**

– १ –

संस्कृतात नाट्यशास्त्र हे काव्यशास्त्राच्या आधीचे शास्त्र होते. नट-सूत्रांचा उल्लेख पाणिनी करतो; पण अलंकार-सूत्र हा शब्दही त्याच्या लेखनात कुठे आढळत नाही. भरताच्या नाट्यशास्त्रात काव्य हे ओघाने येते. भरत प्रामुख्याने नाटक करणाऱ्यांना नाटकाविषयी काही सांगतो. नाटकाश्रयी काव्याची चर्चा भरत लक्षणांच्या चर्चेने सुरू करतो. या छत्तीस लक्षणांचा वापर नाटकातील काव्यात करावा असे भरत सांगतो. ही सर्व लक्षणे नाटकाश्रयी. मात्र या लक्षणांचे प्रत्यक्ष नाटकातील स्थान किंवा त्यांची उदाहरणे भरत देत नाही. उपमा, रूपक, दीपक आणि यमक हे चारच अलंकार भरत देतोः

उपमा रूपकं चैव दीपकं रूपकं तथा।
अलङ्कारस्तु वित्तेयाश्चत्त्वारो नाटकाश्रयः।। १७.४३

यमक आणि उपमा यांचे काही पोटभेद देऊन नंतर भरत दहा दोषांचा उल्लेख करतोः

अगूढमर्थान्तरमर्थहीनं भिन्नार्थमेकार्थमभिप्लुतार्थम्।
न्यायादपेतं विषमं विसंधि शब्दच्युतं वै दश काव्यदोषाः।। १७.८८

या सर्वांचे त्रोटक विवेचन देऊन मग भरत 'विपर्यया'कडे वळतोः

एते दोषास्तु विज्ञेयाः सूरिभिर्नाटकाश्रयाः।
एत एव विपर्यस्ता गुणाः काव्येषु कीर्तिताः।। १७.९५
श्लेषः प्रसादः समता समाधिः माधुर्यमोजः पदसौकुमार्यम्।
अर्थस्य च व्यक्तिसदारता च कान्तिश्च काव्यस्य गुणा दशैते।। १७.९६

म्हणजे

अवर्ण्यं वर्ण्यते यत्र तदर्थान्तरमिष्यते

असा अर्थान्तर हा दोष असला तर त्याचा विपर्यय प्रसाद हा 'सुखशब्दार्थसम्बोधा' पासून येणारा. मात्र या जोड्या म्हणजे विरुद्धार्थी शब्द नव्हेत. एखादा दोष नसणे म्हणजे दुसरे काही असणे एवढाच संबंध या गुण-दोषात आहे. अर्थहीनता म्हणजे शब्दांची असंबद्धता ती नसणे म्हणजे शब्दांची केवळ संबद्धता असणे असे नाही. कारण ही संबद्धता वेगळ्या प्रकाराने साध्य होऊ शकते. शब्दांचा अर्थ चटकन कळणे – म्हणजे प्रसाद गुण – ही एक संबद्धताच; शब्द अनावश्यक शब्द नसणे – म्हणजे समता गुण – हीही एक संबद्धता; आणि त्यांचा निर्देश यातील नितळपणा – अर्थव्यक्तिगुण – हीही संबद्धताच. मात्र प्रथम काय टाळा हे सांगून म्हणजेच दहा दोषांची चर्चा करून मग भरत गुणांकडे वळतो हे लक्षणीय आहे.

भरताची काव्यलक्षणे भरतानंतरच्या काव्यशास्त्रात विसरलेली दिसतात. भरताची छत्तीस लक्षणे आणि चार अलंकार यांत कार्यसादृश्य आहे. म्हणूनच कदाचित् लक्षणांचा विस्तार मोठा आहे. भरत लक्षण, गुण, दोष, अलंकार हे सर्व रसाला पूरक असे मानतोः

एवमेते ह्यलङ्कारा गुणा दोषारश्च कीर्तिताः।
प्रयोगमेषां च पुनः वक्ष्यामि रससंश्रयम्।। १७.१०८

७ व्या शतकातील भामहाच्या काव्यालंकारात अलंकारांनी लक्षणांना गिळलेले दिसते. भामहात काव्यशास्त्राची वेगळी स्थापना जाणवते. मात्र, भरताप्रमाणे भामहाचा 'काव्यालंकार' ग्रंथ काव्यलेखन करणाऱ्यांना मार्गदर्शक अशा स्वरूपातच आहे. काव्याचा अभ्यास, काव्याचे विश्लेषण हे भामहाच्या काव्यशास्त्रात नाही. कवीला व्याकरण, छंदशास्त्र, इतिहास, जनरीती, तर्कशास्त्र, इतर कला यांचे चांगले ज्ञान असणे आवश्यक आहेः

शब्दश्छन्दोभिधानार्था इतिहासश्रयाः कथाः।
लोको युक्तिः कलाश्चेति मन्तव्या काव्यगैर्ह्यमी।। १.९

अनुक्रमणिका

कवित्व ही अशी कमावण्याची चीज आहे. न पेक्षा काव्य न लिहिणे बरे. आपण कवी नसल्याने फारसे बिघडत नाही, पण वाईट कवी असणे मरणाइतकेच भयानकः

नाकवित्वमधर्माय व्याधये दण्डनाय वा।
कुकवित्वं पुनः साक्षान्मृतिमाहुर्मनीषिणः।। १.१२

भामहाच्या वेळेपर्यंत काव्य अलंकृत करणारे अलंकार आणि शब्दाचे स्वतःचे सौंदर्य यांत फरक केला जात असावा. हे दोनही काव्याला पूरक आहेत, त्यांच्यात परस्पर विरोध नाही असे म्हणून भामह शब्द आणि अर्थ या दोहोंच्या साहचर्यात काव्यत्व शोधताना दिसतोः

शब्दर्थौ सहितौ काव्यं गद्यं पद्यं च तद्विधा।
संस्कृतं प्राकृतं चान्यदपभ्रंश इति त्रिधा।। १.१६

छंदबद्ध रचना म्हणजे काव्य असा भ्रम संस्कृत काव्यशास्त्राने कधीच धरला नाही. कारण संस्कृतातील इतर शास्त्रांचे लेखनही छंदबद्धच होते. भरत नाटकातले काव्य शोधतो, तर भामह गद्य-पद्य या दोहोत काव्य आहे असे मानतो. काव्याचे-काव्यत्वाचे – प्रमुख लक्षण वक्र स्वरूपाच्या आविष्कारात आहे, असे भामह म्हणतोः

युक्तं वक्रस्वभावोकत्या सर्वमेवैतदिष्यते।। १.३०

म्हणजे शब्द आणि अर्थ यांचे अतूट असे साहचर्य आणि उक्तीचा वक्रपणा ही भामहाची काव्यलक्षणे. भामहाला स्वभावोक्ती किंवा आहे तसे वर्णन करणे, म्हणजेच उक्तीचा सरळपणा काव्य वाटत नाही. अशा रचनेत फार तर गेयता येईल, काव्य येणार नाही, अशी त्याची खात्री आहे. आपल्याला कवी म्हणून मान मिळत नाही, साहित्याचे प्रतिष्ठित समीक्षक आपली दखल घेत नाहीत, अशी एक खंत आजच्या काळात अनेक कवी – खरे म्हणजे रचनाकार किंवा गीतकार – करताना दिसतात. मानाचा मुद्दा बाजूला ठेवला, तर यामागचे कारण भामहच्या काव्यचर्चेत सापडते.

गौडी आणि वैदर्भी या काव्यरचना पद्धती भामहाच्या काळात रूढ असाव्यात भामहाला हा फरक मान्य नाही. गतानुगतिकतेचा परिणाम आहे असे ते मानतो. गोडी पद्धतीतही चांगले काव्य संभवते असे भामह सांगतो.

भामह सर्वसाधारणपणे कवी काय टाळतात हे सांगताना दहा दोष सांगतोः

नेयार्थं क्लिष्टमन्यार्थमवाचकमयुक्तिमत्।
गूढशब्दाभिधानं च कवयो न प्रयुञ्जते।। १.३७
श्रुतिदुष्टार्थदुष्टे च कल्पनादुष्टमित्यपि।
श्रुतिकष्टं तथैवाहुर्वाचां दोषं चतुर्विधम्।। १.४७

भामहाने सांगितलेले नेयार्थ, क्लिष्टता, अन्यार्थ, अवाचकत्व, गूढशब्दाभिधान, अयुक्तिमानता, श्रुतिदुष्टता, अर्थदुष्टता, कल्पनादुष्टता, श्रुतिकष्टकारकता हे दहा दोष भरताने सांगितलेल्या दोषांपेक्षा वेगळे आहेत. भरत काय टाळावे हे सांगताना दहा दोष देतो. भामह चांगले कवी सहसा काय वापरत नाहीत हे सांगताना दहा दोष मांडतो. पण भामहाची यामागची भूमिका वेगळी आहे. एका विशिष्ट पद्धतीने – वैदर्भी वगैरे – शब्दसौंदर्य – 'गिराम् चारुता' – साधते असे नव्हे. हे सिद्ध करताना प्रथम तो वरील दोष मांडतो, मात्र, पुढे लगेचच यांचा योग्य वापर केल्यास काव्यत्व जन्मास येते हे तो सोदाहरण दाखवतो. काव्यात दूत म्हणून वापरायची परंपरा आहे.

जा रे चंद्रा उधळित मेघा तुडवित रथ आपुला
सांग सख्याला बसले लावुन डोळे वाटेला

अशा तऱ्हेच्या 'गीत' रचना सर्वच भागात उदंड असतात, पण काव्य जाणवले नाही तर हा दोष 'अयुक्तिमत्' या स्वरूपाचा, म्हणजे चंद्राला दूत म्हणणे हास्यास्पद आहे; असा आहे असे मानले जाते. भामहाच्या मते हे खरे नाही, 'वक्राभिधेयशब्दोक्ती' म्हणजे शब्द आणि अर्थ यांची चमत्कृती असली, तर या तथाकथित दोषानेही काव्य निर्माण होते.

धूमःज्योतिस्सलिलमरुतां सन्निपातः क्व मेघः।
संदेशार्थाः कव पटुकरणैः प्राणिभिः प्रापणीयाः।।

असे म्हणत कालीदास त्याचे कारणही देतोः

इत्यौत्सुकयादपरिगणयन्गुह्यकस्तं ययाचे।
कामार्ता हि प्रकृतिकृपणाश्चेतनाचेतनेषु।।

आणि या पार्श्वभूमीवर 'मेघदूतम्' सारखे काव्य निर्माण

होते. भामहाचा आक्षेप काव्याबाबतच्या ढोबळ संकेतांना, ढोबळ आडाख्यांना आहेः भामह शब्दांचे चांगले-वाईट, सुंदर-कुरूप असे वर्गीकरण करत नाही. योग्य स्थळी ठेवले तर – 'संनिवेश-विशेषा'ने – वाईट शब्दही शोभा देतात हे त्याचे म्हणणे.

गुण हा शब्द न वापरता भामह ओज, माधुर्य आणि प्रसाद हे चांगल्या काव्यात दिसतात असे सांगतो. भरताच्या दहा गुणांची भामह दखल घेत नाही. नंतर अनुप्रास, यमक, रूपक, दीपक आणि उपमा हे पाच 'वाचालंकार' त्यांच्या पोटप्रकारांसह भामह मांडतो. पुढे आणखी तेवीस अलंकारांची चर्चा भामह करतो.

काव्यरचना करताना कोणत्या अनिष्ट गोष्टी टाळाव्यात हे सांगताना शेवटी भामह अकरा अनिष्ट गोष्टींची चर्चा करतो. यात शब्दहीन म्हणजे व्याकरणदुष्ट प्रयोग, तर विसंधी म्हणजे संधी करण्याचे टाळणे अशा दोन संस्कृत व्याकरणाला बाजूला सारणाऱ्या गोष्टी येतात. दोन दोष हे छंदबद्ध रचनेचे – एक 'यतिभ्रष्ट' की ज्यात छंदरचनेतील टप्पे नीट येत नाहीत, लघु-गुरू मात्रांचा तोल बिघडतो, तर दुसरा 'भिन्नवृत्तम्' की ज्यात वृत्तासाठी अक्षरे गाळली जातात किंवा भलत्याच मात्रा लघु-गुरू स्थानी येतात. हे चार दोष रचनेच्या सुडौलपणाला उघडउघड बाधा आणणारे. पुढचे सहा दोष हे अर्थाशी संबंधित आहेत. 'अपार्थ' म्हणजे संपूर्ण पंक्तीला एकंदर असा अर्थ नसणे. 'व्यर्थ' म्हणजे इष्टार्थाच्या विरुद्ध अर्थ प्राप्त होणे. 'एकार्थ' म्हणजे एकच अर्थ सांगण्यास उगाचच दोन शब्द वापरणे. 'ससंशय' म्हणजे जेथे स्पष्टता हवी तेथेच अर्थाबाबत शंका येणे. 'अपक्रम' म्हणजे निर्देशित गोष्टींचे वर्णन चुकीच्या क्रमाने आल्याने गोंधळ होणे आणि 'विरोधी' म्हणजे विविध प्रकारची विसंगती. उदाहरणार्थ, पावसाळ्यात आंबे आहेत असे दाखविणे ही काल-विसंगती, तर सर्व प्रकारची झाडे हिमालयात दाखविणे ही स्थल-विसंगती, भामह अकराव्या दोषाची म्हणजे 'प्रतिज्ञाहेतुदृष्टान्तहीन' असण्याची चर्चा स्वतंत्रपणे करतो. यात 'अग्नी थंड' आहे. यासारख्या तर्कदुष्टतेची चर्चा प्रामुख्याने येते. शब्द आणि अर्थ यांच्या संबंधांचे भामहाचे शेवटचे विवेचन व्याकरणशास्त्राच्या थाटाचे आहे. तार्किकतेला फाटा देऊ नये, शब्दांची निवड अर्थदृष्ट्या योग्य असावी, अशा सर्वसामान्य तत्त्वांवर हे लेखन संपते.

भरताच्या गुण-दोष संकल्पना भामह बाजूला सारतो. काव्यातील अलंकारांचे वर्गीकरण, रचनेतील सर्वसामान्य दोष आणि वक्रोक्तीची काव्यातील आवश्यकता; यावरच भामहाचे विवेचन संपते. काव्यत्व कशात असते याचा शोध घेताना काव्यरचनेच्या ढोबळ प्रयुक्त्यांपलीकडे भापहाचा काव्यविचार जात नाही.

– २ –

भामहानंतरचा महत्त्वाचा आणि रीतिसिद्धान्ताचा जनक म्हणजे आठव्या शतकातला दक्षिणी काव्यपंडित – दंडिन्.

भामहामध्ये अलंकार आणि गुण यांना समान महत्त्व दिसते. भामहाची अलंकार परंपरा आणि पुढे वामनाची रीती परंपरा यांच्यातील सांधेजोड दंडिन्मधे दिसते. त्याच्या 'काव्यादर्श' या ग्रंथाचा उद्देश काव्याचे शरीर आणि त्या शरीराचे अलंकार यांचा विचार असा आहे. भरत आणि भामहा-प्रमाणे हा ग्रंथ कवींना मार्गदर्शक म्हणून लिहिलेला नाही. काव्यशास्त्राची स्वतंत्र चर्चा दंडिन्पासून खऱ्या अर्थाने सुरू झालेली दिसते. अलंकार हे काव्यशोभाकर धर्म असल्याने ज्या कोणत्या गोष्टीने काव्याची शोभा वाढते ती प्रत्येक गोष्टच अलंकार. दंडिन् अलंकाराला असे व्यापक रूप देतो. त्यामुळे भरतापासून चालत आलेली गुण-परंपरा अलंकारात समाविष्ट होते.

भामहाप्रमाणे वैदर्भी, गौडी या लेखन परंपरा दंडिन् नाकारत नाही. खरे म्हणजे या परंपरांची व्यवस्थित मांडणी करणारा दंडिन् हा पहिला काव्यपंडित. पहिल्या परिच्छेदातच दंडिन् याची सुरुवात करतोः

> अस्त्यनेको गिरां मार्गः सूक्ष्मभेदः परस्परम्।
> तत्र वैदर्भगौडीयौ वर्ण्येते प्रस्फुटान्तरौ।। १.४०

आणि मग या दोनही मार्गांचे स्वरूप गुणांच्या संदर्भात सांगितले जातेः

> श्लेषः प्रसादः समता माधुर्य सुकुमारता।
> अर्थव्यक्तिसदारत्वमोजःकान्तिसमाधयः।। १.४१
> इति वैदर्भमार्गस्य प्राणा दश गुणा स्मृताः।
> एषां विपर्ययः प्रायो लक्ष्यते गौडवर्म्यनि।। १.४२

म्हणजे श्लेष, प्रसाद, समता, माधुर्य, सुकुमारता, अर्थव्यक्ती, उदारत्व, ओज, कान्ती आणि समाधी हे दहा गुण वैदर्भ मार्गाचे विशेष. हे साधारण गुण अलंकारच. दंडिन् साधारण गुण आणि विशिष्ट अलंकार असे अलंकारांचे दोन वर्ग करतो. विशिष्ट अलंकार हे दोनही मार्गांत – वैदर्भ आणि गौड – येतात; पण दोन्ही मार्गांचे गुण मात्र भिन्न म्हणजे दोन्ही मार्गांचे व्यवच्छेदक लक्षण गुण हेच ठरतात.

अनुक्रमणिका

भरताच्या विवेचनात गुण-अलंकार-लक्षणे ही रसाला परिपोषक म्हणूनच येतात. दंडिन् गुणाचा विचार मार्गाच्या अनुरोधानेच करतो. त्यांचा संबंध रस किंवा ध्वनी यांच्याशी तो जोडत नाही. वैदर्भ मार्गातील गुण काव्याची शोभा वाढवतात. या गुणाहून वेगळे असे जे ते वैदर्भ मार्गात दोष होतात; पण गौड मार्गात नाही. म्हणजे ज्या गोष्टी वैदर्भ मार्गात काव्यात्मतेला बाधा आणतात त्याच गोष्टी गौडी मार्गात काव्यशोभा वाढवून गुण ठरतात. गुणांचा विपर्यय हा वैदर्भ मार्गाच्या संदर्भात विरोध, तर गौड मार्गाच्या संदर्भात वेगळेपणा. म्हणजे कोणतीही भाषिक क्लृप्ती ही कायमची वाईट किंवा दोषास्पद अशी नसते. तिच्या वापरावर तिचे गुणावगुण ठरतात. भामहाप्रमाणे दंडिन् हा काव्यात्मतेला बाधक आणि पूरक अशा गोष्टींची चर्चा ढोबळपणाने करत नाही. म्हणजे दंडिन्च्या दृष्टीने गुण-दोषत्व संदर्भहीन असूच शकत नाही. वैदर्भ मार्गाच्या संदर्भात प्रसाद, ओज सारखे भाषिक घटक गुण ठरतात. त्यांचे नसणे दोष ठरते किंवा त्यांना बाधा आणणारी गोष्टही स्पष्टपणे दोष ठरते, पण हेच विरोधी भाषिक घटक गौड मार्गात गुण ठरतात. म्हणजे एखाद्या गुणाचा 'विपर्यय' वैदर्भ मार्गात 'वैपरित्त्य' ठरेल तर गौड मार्गात केवळ 'अन्यथत्व'.

गौड मार्गातील काव्यत्वाची कल्पना वैदर्भ मार्गापेक्षा भिन्न असेल – म्हणजेच गौड मार्गाची गुण-कल्पनाच वेगळी असेल. दंडिन्च्या विवेचनात असे सूचित होतेः

शिलिष्टमस्पृष्टशैथिल्यमल्पप्राणाक्षरोत्तरम् ।<br>
शिथिलं मालतीमाला लोलालिकत्लिला यथा ।। १.४३<br>
अनुप्रासधिया गौडैस्तदिष्टं बन्धगौरवात् ।

वैदर्भी मार्गातील माधुर्य, अर्थव्यक्ती, उदारता, ओज, समाधी हे पाच गुण गौड मार्गातही आवश्यक आहेत. दंडिन् माधुर्य हे दोन प्रकारचे मानतो – शब्दाच्या रूपाचे आणि शब्दाच्या अर्थाचे. शब्दरूपाच्या माधुर्यात वर्णानुप्रास म्हणजे एकाच वर्णाची पुनरुक्ती – उदाहरणार्थ 'मन्सनो मन्मथा-क्रान्तम्' मधील 'म्' ची पुनरुक्ती आणि श्रुत्यनुप्रास म्हणजे सवर्णांची पुनरुक्ती – उदाहरणार्थ, 'तदा प्रभृती धर्मस्य' मधील 'त्', 'द्', 'ध्' या सवर्णांची पुनरुक्ती – असा फरक दंडिन् करतो. वैदर्भ मार्गात श्रुत्यनुप्रास तर गौड मार्गात वर्णानु-प्रास यांचे प्राबल्य आढळते. अर्थमाधुर्य म्हणजे ग्राम्यत्व टाळणेः ग्राम्यत्व म्हणजे अश्लीलता नव्हे, तर औचित्यभंग. उदाहरणार्थ, प्रियकराने

कन्ये कामयमानं मां त्वंन कामयसे कथम् ।

असे म्हणताना प्रेयसीला 'कन्ये' म्हणून संवोधणे ग्राम्य आहे. अर्थव्यक्ती म्हणजे अर्थस्पष्टता – एखादी कल्पना स्पष्टपणे मांडणे. उदारता आणि कान्ती ह्या दोहोंचे दंडिन्चे विवेचन स्पष्ट नाही. श्लाघ्य विशेषणांचा वापर म्हणजे उदारता, तर शब्दाच्या लोकप्रसिद्ध अर्थावर आक्रमण न करणे म्हणजे कान्ती. मात्र, वैदर्भ मार्गात कान्ती प्रसाद गुणाला जवळ, तर गौड मार्गात अत्युक्तीला ती जवळ. समाधीमध्ये रूपक अलंकाराप्रमाणे एका वस्तूची वैशिष्ट्ये दुसऱ्या वस्तूवर आरोपित होतात. सामासिक शब्दांचा मोठ्या प्रमाणावर वापर हा ओज गुण. वैदर्भ मार्गात गद्यामधे तो जास्त वापरतात. गौड मार्गात ओज हा पद्याचा आवश्यक गुण असतो. गौड मार्गाची मुख्य मदार सामासिक शब्दरचनेतून निर्माण होणाऱ्या ओजावरच असते.

श्लेष, प्रसाद, समत्ता आणि सुकुमारता हे उरलेले चार गुण. यातील श्लेष म्हणजे शब्दावयवांचा बंदिस्तपणा. महाप्राणस्फुट -घ्, झ्, ढ्, ध्, भ् आणि ख्, छ्, ठ्, थ्, फ् – वर्णांनी सैलपणा कमी होतो. गौड मार्गात मात्र अनुप्रासासाठी शिथिलता चालते. येथे शैथिल्य हा वैदर्भ मार्गातला दोष गौड मार्गात अनुप्रासाच्या अंगाने म्हणजे माधुर्यासाठी दोपहीन ठरतो. प्रसाद म्हणजे शब्दांचा प्रसिद्धार्थ वापरणे. अर्थव्यक्तीत कल्पनेची स्पष्टता, तर प्रसादात शब्दार्थाचा थेटपणा महत्त्वाचा. उदाहरणार्थ, इन्दु (चंद्र) आणि इंदिवर (कमळ) यांचा जोडीने वापर प्रासादिकपणा आणतो. गौड मार्गात 'जातिरूढ' शब्द वारपणे महत्त्वाचे. व्युत्पन्नता म्हणजे शब्दांच्या अपरिचित अर्थांचा वापर ही गौड मार्गात गुणरूप होते. समता म्हणजे मृदु-मृदू किंवा स्फुट-स्फुट असा वर्णांच्या शब्दांचा वापर यात समानता महत्त्वाची. वर्णरचनेतले वैषम्य वैदर्भ मार्गाला वर्ज्य. गौड मार्गात मात्र अलंकारासाठी वैषम्य सहन केले जाते. कोमल वर्ण वापरून वैदर्भ मार्गात सुकुमारता गुण साधला जातो. मात्र गौड मार्गात कोमल वर्णांपेक्षा रचनेच्या लावण्यावर जास्त भर असतो. म्हणजे श्लेष-शैथिल्य, प्रसाद-व्युत्पन्न, समता-वैषम्य, आणि सुकुमारता पठणत्व हे गुण व त्यांचे 'विपर्यय' अनुक्रमे वैदर्भ आणि गौड मार्गाचे विशेष. कान्तीऐवजी अत्युक्ती आणि अर्थव्यक्तीऐवजी नेयत्व हे 'विपर्यय' सुद्धा गौड मार्गात वसतात. म्हणजे शेवटी उदारता, ओज, आणि समाधी हेच गुण दोन्ही मार्गात समान असे उरतात. पैकी ओज गुणावर गौड मार्गाचा विशेप भर.

दोन मार्गांचे एवढे काटेकोर वर्णन करणारा दंडिन् हा पहिला काव्यपंडित.

– ३ –

वामन काव्यत्वाचे प्रमुख लक्षणच रीती असे करतोः

रीतिरात्मा काव्यस्य।। १.२.६

शब्द व अर्थ काव्याचे शरीर बनवतात, तर काव्यात जीव आणते ती रीती. रीती म्हणजे काय? तर

विशिष्टा पदरचना रीतिः।। १.२.७

विशिष्ट म्हणजे कशी? तर

विशेषो गुणात्मा।। १.२.८

यानुसार मग वैदर्भी, गौडी, पांचाली या रीती मिळतात. त्यांचे विशेष असेः

समग्रगुणोपेता वैदर्भी।। १.२.११
औजाःकान्तिमती गौडीया।। १.२.१२
माधुर्यसौकुमार्योपपन्ना पाञ्चाली।। १.२.१३

वामनाच्या दृष्टीने या तीन समश्रेष्ठ रीती नाहीत. वैदर्भी हीच सर्वगुणसंपन्न म्हणून ग्राह्य. बाकीच्या अग्राह्य. वैदर्भीमधे समास टाळले, तर शुद्धवैदर्भी मिळते. वैदर्भीचे वामनाने दिलेले उदाहरण 'शाकुंतल' मधले. या तीन रीती तीन विभिन्न प्रान्तांतल्या – तत्कालीन 'देशा'तल्या. यानंतर गद्य, पद्य अशा काव्याच्या अंगांचे विवेचन येते.

वामनाच्या 'काव्यालंकारसूत्रा'चा दुसरा भाग दोषांच्या चर्चेचा आहे. यात पदाच्या रूपाचे आणि अर्थाचे दोष तसेच वाक्यरूप आणि वाक्यार्थ यांचे दोष येतात. उदाहरणार्थ, 'अचूचुरचण्डि' या पदरूपात श्रोत्रकटुता आहे तर 'वर्च' या पदाचा एक अर्थ 'तेज' असा असला तरी दुसरा अर्थ 'विष्टा' असा असल्याने तो अश्लील आहे. कवितेच्या ओळीत वृत्ताला अपेक्षित अशी लघु-गुरू रचना मोडणे म्हणजे 'भिन्नवृत्तम्' हा दोष तर पदरचनेमुळे वाक्यार्थ संदिग्ध होणे हाही दोषच.

यानंतरचा भाग गुणचर्चेचाः

काव्यशोभायाः कर्तारो धर्मा गुणाः।। ३.१.१
तदातिशयहेतवस्त्वलंकाराः।। ३.१.२
पूर्वे नित्याः।। ३.१.३
ओजः प्रसादश्लेषसमतासमाधिमाधुर्यसौकुमार्योदारतार्थव्यक्ति-कान्तयो बन्धगुणाः।। ३.१.४

म्हणजे गुण किंवा गुणालंकार हे काव्याचे नित्य धर्म. त्यावाचून काव्य संभवत नाही. अलंकार हे अनित्य. अलंकारांची सर्वात कमी चर्चा वामन करतो.

गुणांचे शब्द-गुण आणि अर्थ-गुण असे भेद करून वामन वीस गुणांची सोदाहरण चर्चा करतो. शब्दांची घट्ट रचना – 'गाढबन्धत्व' – म्हणजे ओज हा शब्द-गुण तर अर्थ-गुण ओजामध्ये कल्पनेचे प्रौढत्व असते. याचे उदाहरण कालीदासाच्या 'रघुवंशम्' मधले. रचनेचे शैथिल्य म्हणजे शब्द-गुण प्रसाद. प्रसाद ओजासहच येतो. विनाओज प्रसाद हा दोषवत्. खरे म्हणजे ओज जाणवण्याचा संदर्भ तो प्रसाद. अर्थ-गुण प्रसाद म्हणजे अर्थ स्वच्छपणे जाणवणे. शब्द-गुण श्लेषामध्ये अनेक पदे असूनही रचनेत फटी किंवा खटके नसतात, तर अर्थ-गुण श्लेषात कल्पनांचे संमीलन असेच एकजीव असते. येथे अनुक्रमे कालीदास आणि शूद्रक यांच्या साहित्यातील उदाहरणे वामन देतो. रचनेचा मार्ग सतत न बदलणे म्हणजे शब्द-गुण समता, तर कल्पनांचा अनुक्रम न मोडणे हा अर्थ-गुण समता. 'नराः शीलभ्रष्टा व्यसन इव मज्जान्ति तरवः' यात 'नराः-इव-तरवः' अशी समप्राण रचना आहे. आरोह-अवरोह अशी पदांची सुरचना म्हणजे शब्द-गुण समाधी, श्लेष आणि प्रसाद यांच्या समप्रमाणातही हाच गुण संभवतो. हा गुण नसेल तर केवळ प्रसाद हा शैथिल्याचाच अनुभव देतो. अर्थ-गुण समाधीमध्ये अर्थाची सुरचितता येते. सुट्यासुट्या पदांची ओळ शब्दमाधुर्य निर्माण करते. 'चलितशबरसेनादत्तगोशृंङ्गचण्ड' हा माधुर्याचा विपर्यय आहे. अर्थाचे माधुर्य उक्तिवैचित्र्यात येते – भामहाची वक्रोक्ती वामनाचे अर्थमाधुर्य होते. शब्दमाधुर्य ओजाच्या गाढबन्धत्वाला विरोध करणारे नाही, पण त्याहून वेगळे. 'गाढबन्धत्व' आणि 'पृथक्पदत्व' हे दोनही गुण वैदर्भी रीती कसे सांभाळते हा प्रश्न आहेच. कठोर वर्णांचा जाणवणारा परिणाम टाळणे म्हणजे शब्द-गुण सौकुमार्य, तर कल्पनांच्या खटका न उडू देणे म्हणजे अर्थ-गुण सौकुमार्य. श्लेषातील एकजीवीपणा आणि सौकुमार्यातील पुरुषाचा त्याग नक्कीच परस्पपूरक, किंबहूना परस्परावलंबी आहेत. नृत्यवत् पदरचनेतील जिवंतपणा म्हणजे शब्द-गुण उदारता, तर अर्थ-गुण उदारता म्हणजे ग्राम्यत्वाचा अभाव, वामनाचे या उदारतेच्या 'विपर्यया'चे उदाहरण चावटपणा या प्रकारात मोडते. शब्दार्थाचा नितळपणा

म्हणजे शब्द-गुण अर्थव्यक्ती, तर कल्पनांचा नितळपणा म्हणजे अर्थ-गुण अर्थव्यक्ती. शब्दगुण कान्ती म्हणजे अर्थघन पदरचना, तर अर्थ-गुण कान्ती म्हणजे रस-परिपोषक अशी रचना.

ओज, प्रसाद, माधुर्य, उदारता हे शब्द-गुण एकमेकांना फार निकटचे आहेत, तर श्लेष, समता आणि समाधी हे रचनेच्या एकजिनसीपणाशी संबद्ध असे अर्थ-गुण. सौकुमार्य, अर्थव्यक्ती आणि कान्ती हे पदांच्या अंतर्घटकांशी संबधित असे अर्थ-गुण.

अर्थ-गुणात प्रसाद, अर्थव्यक्ती, कान्ती आणि ओज परस्परांशी जास्त संबधित. कल्पनाव्यूहांच्या रचनेचे गुण म्हणजे श्लेष, समता, समाधी आणि सौकुमार्य, माधुर्य आणि उदारता फक्त स्वतंत्र अर्थ-गुण दिसतात.

गुणांनंतर वामन अलंकारांची चर्चा करतो. उपमा अलंकार सर्वच अलंकारांच्या मुळाशी आहे, असे त्याचे मत आहे. शेवटच्या पाचव्या भागात वामन शब्दशुद्धीची चर्चा करतो.

– ४ –

वामनाचा रीतिसिद्धान्त हा रचनेच्या दृष्टीने अतिशय शिस्तबद्ध आणि नेमका असा आहे. उपलब्ध काव्याचे वर्गीकरण करून काव्यशास्त्राची उभारणी करण्याची परंपराच संस्कृत काव्यशास्त्रात दिसते. काव्यशास्त्र हे व्याकरणशास्त्राचे बोट धरूनच चालताना दिसते. भामह ते वामन या सर्वांच्याच चर्चेतील दोषांचा विचार केला किंवा शब्द आणि अर्थ यांच्या संबंधांचा विचार केला, तर संस्कृत व्याकरणशास्त्राचा काव्यशास्त्रावरील प्रभाव स्पष्टपणे दिसेल.

वामनाचा रीतिसिद्धान्त हा वाचकसापेक्ष पहिला काव्यशास्त्र-विचार आहे. भरतापासून कवींना मार्गदर्शन करणारे असे नाट्यशास्त्र, भामह, दंडिन्मधे कवींचे मार्गदर्शक असे काव्यशास्त्र असा एकंदर प्रवास दिसतो. वामन मात्र असे मार्गदर्शन करत नाही. 'काव्यशोभा' हा शब्दच मुळी वाचकावरील काव्याचा परिणामाचा द्योतक आहे.

वामनाच्या 'गुण-संकल्पना' स्पष्ट नाहीत; रीति-सिद्धान्त हा काव्य-कसोट्या फार यांत्रिक स्वरूपाच्या करतो; या सिद्धान्तात शेवटी काव्यत्व कशात असते हे अनुत्तरित राहते; गुण हा काव्याचा अविभाज्य भाग करण्याने शैलीचा – म्हणजेच रीतीचा – प्रश्न तसाच राहतो; वैदर्भी सर्वगुणसंपन्न म्हणून सर्वोत्तम म्हणण्यात काव्यरीतीचा ढोबळ दंडक निर्माण होतो; 'काव्यशोभाकर' अशा युक्त्यांना तत्त्वतः अंत नसल्याने रीतीचा विचार हा न संपणारा आहे – अशा तऱ्हेचे आक्षेप पी.सी. लाहिरी, एस्.के. डे, एडविन गेरो वगैरे अभ्यासकांनी घेतले आहेत; पण या आरोपात असाही एक ध्वनी आहे की, काव्याचे काव्यत्व भाषिक रूपात गवसण्यासारखे नाही; कवीचे व्यक्तिमत्त्व, काव्यहेतू वगैरेंमध्ये काव्यत्वाचे मूळ असते.

काव्यत्वाचे कारण व्यक्तिमत्त्व, काव्यहेतू, प्रतिभा, वगैरेत समजणे ही एक धूळफेक आहे. गुणांची नेमकी व्याख्या वामनाला देता येत नसेल, तर काव्यप्रयोजन, प्रतिभा वगैरे तर अध्याहृत कल्पना असल्यामुळे त्या व्याख्येच्याही पलीकडच्या आहेत. अतिशय व्यक्तिसापेक्ष अशा कल्पनांवर काव्यशास्त्राची उभारणी करण्यापेक्षा भाषिक घटकांच्या आधारे काही अनुमाने बांधणारे रीतिवादी नक्कीच अधिक शहाणे होते. रीतिसिद्धान्तावरचे विसाव्या शतकातील भारतीय आक्षेपक पाश्चात्त्य साहित्यशास्त्रातील व्यक्तिसापेक्ष आस्वादन-प्रधान अशा एका पंथाचे बळी होते.

साहित्याचे साहित्यत्व म्हणजेच येथे काव्याचे काव्यत्व भाषिक घटकातच शोधणारे रीतिवादी चांगल्या अर्थाने रूपवादी स्वरूपाच्या समीक्षेचे जगातील पहिले उदगाते होत. तात्त्विक गृहितांवर आधारलेली अरिस्टॉटलची काव्यशास्त्र-चर्चा आणि घट्ट पायावर उभी असणारी, साहित्याचे जे मूलद्रव्य त्या भाषेच्या विचाराला प्राधान्य देणारी रीति-समीक्षा यांतील फरक ऐतिहासिक दृष्ट्या लक्षणीय आहे. वामनाचा रीतिविचार हा एक बंद रस्ता होता असे म्हणणारा गेरो किंवा रीती म्हणजे शैली नव्हे. कारण, शैली हे व्यक्तिनिष्ठ मूल्यमापन आहे असे म्हणणारे एस्.के. डे यांना संस्कृत रीतिविचारातील हा विशेष न जाणवणे आश्चर्यकारक नाही, रससिध्दान्तातील भाषेच्या अंगाकडे होणारे दुर्लक्ष त्यांना पटणारे असेच आहे.

रीतिसिद्धान्ताचे साहित्यविचारातील भाषाप्रधान्य हे संस्कृत साहित्यशास्त्र व्याकरण म्हणजे भाषाशास्त्राचे बोट धरून आले याचा परिणाम आहे. व्याकरणदुष्ट प्रयोग – मग तो वाक्यरचनेचा असो, पदसंधीचा असो की समासाचा असो – हा भामहापासून वामनापर्यंत कोणत्याही भाषारचनेत त्याज्य ठरवलेला दिसतो याचे कारण व्याकरण ही भाषेची व्यवस्था आहे आणि साहित्य हे एकंदर भाषा-व्यवहाराचा एक भाग आहे. अशी संस्कृत काव्यपंडितांची भूमिका असावी. व्याकरणदुष्ट प्रयोगांचा निषेध हा शाळकरी व्याकरणशुद्धतेचा आग्रह नक्कीच नव्हता.

वामनाचे भाषिक विश्लेषण केवळ व्याकरणिक स्वरूपाचे नाही. त्यात शैली-समीक्षकाला आवश्यक अशी सौंदर्यदृष्टी आहे.

नराः शीलभ्रष्टा व्यसन इव मज्जन्ति तरवः।

अनुक्रमणिका

यात शब्दयोजना आरोही स्वरूपाची म्हणून समता गुण आहे; पण त्याचप्रमाणे यातील पदांचा सुटेपणा हा प्रत्येक पदाचा अर्थ ठसवतो. पदपृथकत्वातले हे माधुर्य ही केवळ यांत्रिकतेने साधायची क्लृप्ती नव्हे. या ओळीची तुलना

अस्त्युत्तरस्यां दिशि देवतात्मा हिमालयो नाम नगाधिराजः।

या ओळीशी केल्यास काय दिसते? 'अस्त्युत्तरस्यां...' मधेही सुटी पदे आहेत. पण 'अस्ती', 'नाम' याचा अर्थ ठसठशीतपणे भावण्यासारखा नाही. म्हणजे माधुर्याची अपेक्षा येथे नाही. मराठीतला 'प्रसाद' यात नाही. कारण वामन प्रसाद दोन अर्थांनी वापरतो. यात रचनेचे शैथिल्य नाही; अर्थस्पष्टता मात्र आहे. हीच परिस्थिती 'नराः...' मध्ये आहे. वामनाच्या दृष्टीने 'अस्तुरत्तरस्यां...' मधे अनेक पदे असूनही त्यांचा परिणाम मात्र एकजिनसी म्हणजेच 'एकपदवत्' असा आहे. या एकजिनसीपणाला तो श्लेष म्हणतो. म्हणजे पदांची विलगता जाणवून देणारा माधुर्य आणि विलगतेतून एकसंघ परिणाम घडविणारा श्लेष हे केवळ शब्दयोजनेचे गुण नाहीत. ते पदरचनेचे गुण आहेत. या दोन गुणांतील हा सूक्ष्म फरक भाषाव्यवहाराची सर्वसामान्य व्यवस्था सांगणाऱ्या व्याकरणशास्त्रात पकडता येणारा नाही, तर काव्यातील खास सौंदर्यरचनेवर प्रतिक्रिया देणाऱ्या काव्यशास्त्रातच त्याची दखल घेता येते. सर्व अलंकारांत मुळाशी उपमा अलंकार शोधण्याचा वामनाचा प्रयत्नही ढोबळपणा किंवा सुलभीकरण यासाठी नाही. रूपकच नव्हे तर सर्वच प्रस्थापित अलंकार उपमेमधे विसर्जित करण्यात वामनाचे सूक्ष्म अवलोकन प्रत्ययास येते. उदाहरणार्थ, 'अपह्नुति' अलंकारात शाळकरी उदाहरण 'हा नवरा नसून कसाईच आहे' – दंडिन्‌ला औपम्याची जरूरीच वाटत नाही. उपमेयाला नकार देऊन उपमानाची प्रतिष्ठापना म्हणजे अपह्नुति असे दंडिन्‌चे मत. वामनाला मात्र या उपमानाच्या प्रतिष्ठापनेतच उपमेयाचे झाकलेपण जाणवतेः

नैतन्मुखमिदं पक्षंत नेत्रे भ्रमराविभौ।

यातील मुख, नेत्र या उपमेयांचे अस्तित्व केवळ उपमानाला जागा करून देण्यासाठी नाही; 'न नेत्रे' म्हणतानाच नेत्रांचे अस्तित्व आणि भ्रमरांच्या उपमानाने त्यांचे सौंदर्य जाणवते असे वामन म्हणेल.

भाषिक घटकांच्या आधारेच काव्यत्वाची संकल्पना मांडणारा रशियन रूपवाद हा प्राग पंथाच्या अनोखीकरणात परिणत झाला; पण अनोखीकरणाच्या आधारे एकतर साहित्याच्या काही अंगांचेच विश्लेषण करता येते किंवा अनोखीकरणाची व्याख्या विस्तृत करावी लागते. वामनाच्या गुण – संकल्पनेलाही हा धोका होताच; पण वामनानंतर रीतिविचारच बाजूला टाकला गेल्याने त्याची परिणती दिसलीच नाही. कुन्तकाची वक्रोक्ती ही अलंकार-परंपरेतून पुढे गेली; वामनाचा भाषारचनाधिष्ठित गुणविचार तिने पुढे चालवला नाही. त्यानंतरच्या रस-परंपरेत तर जणू भाषिक घटकांचा पूर्ण विसरच पडला. अत्यंत वस्तुनिष्ठ असणारा पण सौंदर्यदृष्टीचा विसर न पडू देणारा रीतिसिद्धान्त पुढे तत्त्वानिष्ठ रस-सिद्धान्तात हरवून जावा, हे भारतीय परंपरेतील तपशील आणि वस्तुनिष्ठता यांचे महत्त्व संपल्याची – वैज्ञानिक दृष्टिकोनापेक्षा आध्यात्मिक तत्त्वनिष्ठतेची पकड दृढ झाल्याची जणू खूण होती.

– ५ –

वैदर्भी, गौडी, पांचाली या प्रदेशवाचक रीती आहेत, असे वामन म्हणत असला तरी, सर्वगुणसंपन्न वैदर्भीच श्रेष्ठ असे म्हणण्यामधे शैली-विभिन्नतेचे अस्तित्वच नाकरले जाते. वैदर्भी ज्या भागात वापरली जाते त्या भागातले सर्वच साहित्य श्रेष्ठ या अशक्य अनुमानापर्यंतही हा विचार ताणता येईल. शैली-विभिन्नता आणि श्रेष्ठाश्रेष्ठतेची सांगड वामन का जोडत होता हा प्रश्न पडतो.

संस्कृत साहित्य आणि संस्कृत साहित्यशास्त्र यांचा आताच्या अ-संस्कृत वातावरणात विचार करण्यातील काही अटळ त्रुटींची जाणीव करून घेणे आवश्यक आहे. भामह (७वे शतक), दंडिन् (८वे शतक), आणि वामन (९वे शतक) हा तीन शतकांचा काळ खूप मोठा आहे. या दीर्घ काळात आताच्या प्रमाणे विपुल साहित्य निर्मिती आणि साहित्य चर्चा होत असणार – आताच्या प्रमाणे म्हणजे केवळ संख्येने विपुल अशा अर्थाने नव्हे, तर संस्कृतीतील साहित्यव्यवहाराचे आताचे व तेव्हाचे प्रमाण या अर्थाने. भामह-दंडिन्-वामन ही नावे केवळ या काळातील टप्पे आहेत. म्हणजे रीतिसिद्धान्त हा केवळ वामनाचा असेल असे नव्हे. म्हणूनच वामनाचे लेखन वाचताना तत्कालीन मतमतान्तराचा संदर्भ आवश्यक आहे. तो आज उपलब्ध मात्र नाही. त्यामुळे रीतिसिद्धान्त हा असा तत्कालीन संदर्भाविना घ्यावयास लागतो. परिणामतः त्यातल्या बऱ्याच सूक्ष्मता गमावण्याची शक्यता आहे. म्हणजे वामनाचे जे काय म्हणणे आज जाणवेल ते आजच्या

संदर्भात किंवा विनासंदर्भ अशा पोकळीत जाणवेल अशा दोनच शक्यता उरतात.

यातली दुसरी त्रुटी म्हणजे तत्कालीन सर्वच संस्कृत साहित्य आज उपलब्ध नसण्याची. भामह मेधाविन् या काव्यपंडिताचा उल्लेख करतो. तसाच मध्यम प्रतीच्या दूतकाव्यांचाही उल्लेख करतो. हे साहित्य आज उपलब्ध नाही. दंडिन् स्वतःची उदाहरणे देतो. उपलब्ध साहित्यातून, साहित्यसंदर्भातून मोजकी उदाहरणे उचलून आपला मुद्दा मांडायचा अशी या सर्वच काव्यपंडितांची पद्धती दिसते. त्यामुळे आज त्यांचे काव्यशास्त्र वाचताना ती उदाहरणे विनासंदर्भ आहेत तशी घ्यावी लागतात. कालिदास, शूद्रक यांच्या साहित्यातील दिलेली उदाहरणे निदान मूळचे उपलब्ध साहित्य वाचून पडताळता येतात, पण ती सोय सर्वच उदाहरणांबाबत नाही. मात्र, यावरून संस्कृत काव्यमीमांसेत उपयोजनाला महत्त्व नव्हते; असे म्हणण्यापेक्षा उपयोजित समीक्षा कालाच्या ओघात टिकली नाही किंवा टिकण्यासारखी सशक्त नव्हती, असे म्हणणे कमी धोक्याचे आहे.

पण कालिदास, शूद्रक, भास यांची उदाहरणे तरी आज संस्कृत काव्यशास्त्र समजून घेण्यात निर्धोक आहेत का? याचेही उत्तर नकारात्मकच द्यावे लागेल. कारण, आजच्या भाषांच्या संदर्भात संस्कृत भाषेचे अध्ययन आणि संस्कृत काव्याचे आकलन- आपण संस्कृतचा कितीही उदोउदो केला तरी – दुसऱ्या भाषेच्या अध्ययन – आकलनाच्या स्तरावरच राहणार हे निश्चित. मराठी भाषकांच्या इंग्रजी भाषेतील पांडित्याची किंवा इंग्रजी साहित्यातील पांडित्याची स्थिती यापेक्षा वेगळी नाही – असणे शक्यही नाही. वामनाची गुणचर्चा समजण्यात ही एक मोठीच त्रुटी जाणवते. उदाहरणार्थ, अपारूष्य आणि जरठत्वाचे वामनाचे सौकुमार्याच्या संदर्भातले विवेचन किंवा अल्पप्राण वर्ण शैथिल्य आणतात, तर ख्, घ्, छ्, झ् सारखे महाप्राणस्फुट वर्ण श्लेष म्हणजे शब्दावयवाची रचना दृढ करतात, हे दंडिन्चे विवेचन संस्कृत बोलभाषेच्या संदर्भाविना समजणे अशक्य आहे. मृदू वर्णांचा स्वर, नासिक्य आणि क्, ग् सारखे अल्पप्राण वर्ण – वापर शैथिल्य आणतो, हे विधान केवळ उदाहरणांवरून पटणे शक्य नाही, त्यासाठी संस्कृतची भाषिक लय सहजपणे उमगायला हवी.

या त्रुटींमुळे रीती-सिद्धान्ताचे बारकावे अनुमानानेच समजावून घ्यायला लागतात.

रीतिसिद्धान्त हा भाषिक घटकांचा-भाषेच्या माध्यमाचा विचार करणारा असल्याने आणि संस्कृत साहित्य-विचारात वामनानंतर तो बाजूला पडल्याने विशिष्ट भाषेच्या पलीकडे जाऊन सर्व भाषांना लागू पडणारी फार थोडी तत्त्वे त्यात आढळतात. वामनाचे शब्दगुण हे प्रामुख्याने संस्कृत भाषेच्या संदर्भातले आहेत; पण मानवी भाषांत सौकुमार्याच्या सर्वसाधारण जागा कोणत्या, माधुर्यातले उक्तिवैचित्र्य कोणकोणत्या मार्गाने साध्य होऊ शकेल, 'ओजस्' मधले अर्थप्रौढत्व आणि 'प्रसाद' मधले अर्थवैमल्य यांचे अर्थविन्यासातील स्थान कोणते; अशा अंगांनी रीतिविचार पुढे नेता येईल. याकोबसन याने संस्कृत काव्यपंडितांप्रमाणे भाषेच्या विचारातच साहित्यविचाराचा समावेश केला. मात्र, काव्यशास्त्र भाषाविज्ञानाचा भाग मानल्यानंतर काव्यत्व ही साहित्याची मिरासदारी त्यानी मानली नाही. काव्यत्व हे भाषेच्या आशयावर जास्त लक्ष्य केन्द्रित झाले की, निर्माण होते हा याकोबसन यांचा सिद्धान्त. म्हणजे भाषेला एक काव्यकार्य असते. या कार्याला प्राधान्य दिले, तर काव्यात्मता संभवते. मात्र साहित्यात इतर कार्ये – निर्देशनकार्य, भावकार्य वगैरे – अस्तित्वातच नसतात असे म्हणता येणार नाही. कादंबरीत निर्देशनकार्य काव्यकार्यइतकेच महत्त्वाचे असते. भाषेची मानवी व्यवहारातील सार्वत्रिकता आणि साहित्याचे भाषिक कार्यातले विशेषत्व यांची सांगड याकोबसन अशी घालतो. रीतिसिद्धान्तात हाच प्रयत्न आहे. वामन एरवीच्या भाषाव्यवहारातील गुणांच्या अस्तित्वाबाबत बोलत नाही हे खरे, पण 'रीतिरात्मा काव्यस्य' यामधे 'गुणविशिष्टा रीति' हा भाषेचा काव्यप्रांतातील विशेष आहे, असेच वामनाला म्हणायचे होते असे दिसते. याकोबासन समानतेचे तत्त्व निवडीऐवजी वामनाच्या पदबंधत्वाला लावणे हे काव्यकार्य आहे असे म्हणतात, तर वामन काव्यकार्य गुणांच्या अस्तित्वात शोधतो. ध्वनिस्तरांवर सर्व भाषांत फक्त चारच विरोधी जोड्या मिळतात. पांचाली आणि वैदर्भी यांतील फरक सघोष-अघोष, नासिक्य-मौखिक आणि गाढबन्धत्व-शैथिल्य या तीन विरोधी जोड्यांतील निवडीचा आहे, असे याकोबसनच रीतिसिद्धान्तबाबत म्हणतो.

म्हणजे वामनाचा रीतिविचार आणि याकोबसनचा काव्यविचार यांत भाषेच्या विशिष्ट कार्याचा विचार हा समान आहे, याकोबसनच्या विवेचनापेक्षा वामनाचे विवेचन अधिक विस्तृत आणि अधिक सूक्ष्म आहे. वामन जे दोष काव्यात टाळावेत असे म्हणतो ते दोष इतर भाषिक व्यवहारात क्षम्य आहेत, अटळही आहेत; ते का हे एव्हाना लक्षात यावे.

साहित्याच्या शैलीचा-भाषिक अंगाचा-विचार करताना तपशील महत्त्वाचा असला, आवश्यक असला तरी साहित्याचा एकंदर पसारा त्यामुळे दुर्लक्षिला जाण्याचा धोका असतो, असे स्पिट्झरला वाटते. झाडाच्या नादात जंगलाचे भान सुटावे तसे. उपलब्ध संस्कृत रीतिचर्चेच्या ग्रंथात एखाद्या विशिष्ट कलाकृतीचे तपशीलवार विवेचन नाही; पण ते नसण्यामागे कदाचित् जंगल न गमावण्याची

ही वृत्ती असावी. वामनाचे विवेचनच मुळी सूत्ररूपातले आहे; त्यातून अघळपघळ चर्चेची अपेक्षा करणे योग्य नाही. कलाकृतीचे गुणविशेष शोधण्याची बाळबोध किंवा यांत्रिक पद्धती कुचकामी असते, असे स्पिट्झर आवर्जून सांगतो. गुणविशेष हा जाणवावा लागतो. प्रत्येक साहित्यकृतीत त्याचे रूप वेगळ असते. वामनाच्या गुणचर्चेत काही ठिकाणी स्पष्टपणा नाही, काही ठिकाणी दोन गुणांत आपल्याला फरक दिसत नाही; वगैरे आक्षेपांमागे या सुटसुटीत बाळबोध वर्गीकरणाची अपेक्षा असण्याची शक्यता आहे. वामनाच्या काही संकल्पनांतील संदिग्धता ही भिन्न प्रकृतीच्या काव्याच्या विचारात सोयीचीच ठरेल.

– ६ –

संस्कृत रीतिसिद्धान्त हा जसाच्या तसा ढोबळपणाने कोणत्याही काव्यकृतीला लावून हाती काही मिळणार नाही याची कारणे आत्तापर्यंतच्या विवेचनातून स्पष्ट झाली असावीत. शैली-विचार हा जाता-जाता काहीतरी चुरचुरीत बोलाण्याचा तरी भाग आहे किंवा शैली-समीक्षा हे यांत्रिकपणे केलेले रटाळ विच्छेदन आहे, अशी मराठीतील बऱ्याच प्रतिष्ठित अभ्यासकांची धारणा आहे. विज्ञान हे सुद्धा देशकालबद्ध असते असे मानून भाषाविज्ञान हे पाश्चात्त्यांचे विज्ञान आणि आधुनिक शैलीलक्ष्यी समीक्षा हे त्याचेच अपत्य असल्याने देशीपणाच्या नावाखाली तिकडे पाठ फिरवून स्वयंभूपणाचा आव आणण्याची वृत्तीही कोठेकोठे दिसते. याचीच दुसरी बाजू म्हणजे पूर्वीच्या भारतीय परंपरेत आणि साहित्य-कलांच्या संदर्भात संस्कृतमधे सर्व काही परिपूर्ण स्वरूपात उपलब्ध होते हा भ्रम. संस्कृत रीतिसिद्धांताचे आजच्या साहित्य-विचाराच्या – विशेषतः शैलीविज्ञानाच्या – संदर्भात परिशीलन करताना हे दोनही धोके टाळायला हवेत.

या सावधानतेचे मराठी कवितेला रीतिविचार लावला तर काय दिसेल?

मावळे अथांग अंधार आज
होतसे जीवित सफल सांग
संपली प्रतीक्षा, संकोच, शंका
उजळे असंख्य दीपांची रांग!

हृदये अशांत एकाकी दोन
युगांच्या तमात चालत वाट
परस्परांस जी शोधत होती
आज हो, अखेर मीलनभेट!

गातात तारका, ऐकूं ये आता
आकाशगंगेच्या किनाऱ्यावर
चंद्राच्या भोवती गुंफीत गोफ
प्रीतीचे अमर संगीतस्वर!

कवितेच्या या सुरुवातीच्या ओळी दोन प्रेमिकांच्या मीलनाचा समाधानाचा क्षण शब्दबद्ध करणाऱ्या. अंधार-वाटेवर चालणारा एकटा जीव प्रेमिकेची भेट होताच आकाशगंगा पहातो. प्रेम-विरह, अंधार-चांदण्यांचा प्रकाश, एकाकीपणा-मीलन या विरोधी जोड्यांचा वापर यात केलेला. कविता तालबद्ध. प्रत्येक ओळीचे दोन खंड – वामनाच्या भाषेत एक आरोहाचा, एक अवरोहाचा. 'अथांग अंधार', 'मीलनभेट', 'प्रीतीचे संगीत', 'दीपांची रांग', 'सफल जीवित' यांतील शब्दांचे साहचर्य काव्यपरंपरेतले – मराठी वाचकाला परिचयाचे म्हणून काव्यात अपेक्षित. खुद्द 'प्रतिक्षा', 'अशांत', 'तम', 'युग', 'आकाशगंगा' इत्यादी शब्दही काव्यक्षेत्रात वाचकाला अपेक्षित 'मावळे', 'उजळे', 'हो' 'होतसे' ही आर्षवर्तमानाची रूपे फक्त काव्यकार्यात वापरतात. हेही मराठी वाचकाला परिचित आहे. विश्वपसाऱ्याचे सौंदर्य हे मानवी भावनांच्या सौंदर्यासाठी हेही मराठी कवितेत वारंवार दिसणारे चित्रः म्हणूनच.

मेघांच्या मंचकी मृदुल शुभ्र
साजरी होईल आपुली शेज!

अशा ओळी पुढे आल्या तर मराठी वाचक बिचकणार नाही. काळ ठप्प होऊन अवघ्या विश्वात फक्त दोन शरीरे उरणे हे मीलनाचे सर्वंकष महत्त्वही अपेक्षितच. गडकरी ते कुसुमाग्रज अशी मराठी काव्याची मोठी परंपरा आहे. वामनाच्या भाषेत या परंपरेची एक काव्यरीती आहे. प्रेमाचे पावित्र्य, मीलनातील साफल्य भावना, विश्वाच्या अफाट पसाऱ्यातही उजळून दिसणारे प्रेम या कल्पनास्तरावरील क्लृप्त्या, तर संस्कृतनिष्ठ शब्दांचा वापर, काही पारंपरिक आकांक्षित शब्द-साहचर्ये, आर्ष वर्तमान, रीती भूत या क्रियापदांचा वापर या पदस्तरावरील भाषिक क्लृप्त्या आणि तालबद्ध रचना, जमेल तेथे वर्णानुप्रासाचा वापर या ध्वनिस्तरावरील भाषिक क्लृप्त्या ही या रीतीची वैशिष्ट्ये. या वैशिष्ट्यांना गुणांच्या संकल्पनेत बसवता येईल किंवा त्यांच्या आधारे काही नवीन गुण-सदृश संकल्पना मांडता येतील. अर्थातच

अनुक्रमणिका

ही रीती भौगोलिक प्रदेशाची न राहता फार तर एखाद्या सामाजिक वर्णाची किंवा प्रतिष्ठाप्राप्त रीती म्हणून संबोधता येईल. अर्थ आणि पद यांच्या रचना वैशिष्ट्यांच्या संदर्भात काव्याचे विशेषत्व दाखविणारा तो रीतिसिद्धान्त अशा व्यापक अर्थानेच रीतिसिद्धान्ताचे उपयोजन मराठी काव्यसमीक्षेत केले, तर काही भरीव आणि महत्त्वाचे हाती लागू शकेल. वरील काव्य-पंक्तीत श्लेष आहे की प्रसाद, सौकुमार्य आहे की माधुर्य वगैरे चर्चा आणि तीही संस्कृत भाषेच्या दंडकांच्या आधारे करण्यात फारसे हशील नाही. रससिद्धान्ताच्या उपयोजनात मराठी समीक्षेत जी यांत्रिकता आणि जो साचेबंदपणा आला तसाच तो रीतिसिध्दान्ताच्या उपयोजनात निर्माण न होऊ देण्यासाठी, मराठीच्या भाषा-घटकांचे ज्ञान आणि वामनाने गुणचर्चेत दाखविलेल्या लवचिकपणामागचे जे कारण त्याची जाण, या दोन गोष्टी अत्यंत आवश्यक आहेत.

मराठी काव्याची ही प्रतिष्ठित रीती दीर्घकाळ चालत आली; आजही ती प्रतिष्ठित आहे; पण १९६० पासून मराठी काव्यात एक वेगळी रीती रुळू लागली:

छानसे घरकूल नांदते गुलमोहोराखाली
केवळ कांकणे किणकिणली असती.
रोजच आला असता चन्द्र खिडकीत
नक्षत्रांपलीकडची एक दुनिया असती.

भरल्या पोटाने अगा पाहतो जर चन्द्र
आम्हीही कुणाची याद केली असती.

यांतल्या पहिल्या दोन ओळी प्रतिष्ठित रीतीच्या आहेत. दुसऱ्या ओळीतील वर्णानुप्रास, 'घरकुल नांदणे', 'कांकणे किणकिणणे' ही शब्दांची साहचर्ये प्रतिष्ठित रीतीची आठवण करून देणारी, पण तिसऱ्या ओळीपासून कविता बदलू लागते. 'खिडकी', 'दुनिया' हे शब्द प्रतिष्ठित रीतिपासून कविता दूर जाते आहे असे सांगणाऱ्या खुणा. शेवटच्या दोन ओळींत तर अर्थस्तरावर कवितेचे रूपच पालटते. चन्द्र, नक्षत्रे यांचे प्रेम, मीलन याबरोबरच्या साहचर्याला धक्का बसतो. प्रतिष्ठित रीतीतल्या या अर्थ-साहचर्याचे कारण 'भरले पोट' हे कटू वास्तव ही कविता प्रभावीपणे मांडते. 'चमत्कृति' किंवा 'वक्रता' हे अर्थ-गुण वामनाच्या दृष्टीने माधुर्यात सामावतात. वरील कवितेत हे माधुर्य आहे, पण ही चमत्कृती परंपरेला छेद देणारी आहे. तालबद्धतेचा अभाव, व्यावहारिक भाषेतल्या शब्दांचा वापर, स्वप्नवत् कोमल भावनांपेक्षा प्रखर वास्तवाचे चित्रण, ही या रीतीची वैशिष्ट्ये दिसतात. कुसुमाग्रज आणि नारायण सुर्वे यांची रीती यामुळेच वेगळी.

या भिन्न रीतीचा आविष्कार नामदेव ढसाळ यांच्या काव्यातही दिसतो. देश, देशप्रेम यांचे संकेत प्रतिष्ठित शैलीत ठरलेले:

रात सरे, ये प्राचीवरती तेजाची रेषा
नव्या मनूचा घोष घुमे हा दुमदुमतात दिशा
जागृत झाल्या दलित जगाच्या बलशाली आशा
स्वातंत्र्याचे, समसत्तेचे उन्नत होय निशाण
माझा हिंदुस्थान्!

शब्दांचा हा फुलोरा, भविष्याची ही मोहक स्वप्ने एका विशिष्ट मनोवृत्तीची. उलट, ढसाळांच्या कवितेत या स्वप्नाला सुरुंग लावणारे चित्र उभे राहते:

ना फुलं आहेत
ना पानं
ना झाडं आहेत ना पक्षी
नुसताच अदले करमचा तमाशा
मोहरबंद कस्तुरीचा गंध
पायातल्या शृंखलांचंच अस्सं
संगीतात रूपांतर...

हे दीदारे-यार, हे अहले-चमन

कुठल्या गोष्टींची जिक्र करू मी
तुझ्या भावभूमीत हा असा अश्रूंचा पूर
सकाळ संध्याकाळ
तुझ्या उजाड सुनसान
मैदानात होमगार्डची परेड
एखाद्या सणावाराला लवंडेबाज
कौन्सिलराचं प्रवचन
यल्लमाची नाचरी घागर
आणि स्त्रियांचं अखिल भारतीय संमेलन...

प्रतिष्ठित रीती आणि ही नवीन बंडखोर रीती यांची मागे सांगितलेली वैशिष्ट्ये येथेही दिसतात. बरीचशी दलित कविता ही रीती अनुसरते.

वामनाच्या रीतिसिद्धान्ताचा डोळसपणे वापर केला, तर मराठी समीक्षेलाही भाषेच्या अंगाने बरेच नवीन असे काही हाती गवसण्याची शक्यता आहे.

संदर्भः

Belvalkar, S.K. and Reddi, R.B. (ed). 1920. *Daṇḍin's Kāvyadarsha*. Dept. of Public Instruction, Bombay.

De, S.K. 1960. *History of Sanskrit Poetics*. K.L. Mukhopadhyay Publishers, Calcutta.

De, S.K. and Gerow, Edwin (eds). 1963. *Sanskrit Poetics as a Study of Aesthetics*. Oxford University Press, Bombay.

Garow, Edwin. 1977. *Indian Poetics*, A History of Indian Literature, edited by Gonda Jan, Vol. V Fasc 3. ottos Harrassowitz. Wiesbaden.

Jha, Ganganath (Translator). *The Kāvyālaṅkāra Sutras of Vāmana*. In *Kāvyamālā* 15, Nirnaysagar Press, Bombay.

Kane, P.V. 1961. *History of Sanskrit Poetics*. Motilal Banarasidas, Delhi.

Lahiri, P.C. 1931. *Daṇḍin's Conception of the Guṇas.* In Indian Historical Quarterly, Vol. VII.

Sastry, Naganath (ed.). 1927. *Bhāmahā's Kāvyālaṅkāra*, Wallace Printing House, Tanjore.

कुसुमाग्रज, १९५२. किनारा, देशमुख आणि कंपनी पुणे.

ढसाळ, नामदेव, १९८६. गांडू बगीचा. आंबेडकर प्रबोधन, मुंबई

दंडिन् – 'काव्यादर्श'

शर्मा, बटुकनाथ आणि उपाध्याय बळदेव (संपा.). १९२५.

नाट्यशास्त्रम् जयकृष्णदास – हरिदास गुप्त, बनारस

सुर्वे, नारायण – १९६६ माझे विद्यापीठ, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई.

वामन – काव्यालंकारसूत्राणि, निर्णयसागर प्रेस, मुंबई

# मंत्रपुष्प

## विजया राजाध्यक्ष

मी वारंवार घर आवरत असते. या आवराआवरीचा मुख्य भाग म्हणजे अनावश्यक वस्तू कुणाला तरी देऊन टाकणे वा फेकून देणे. या वस्तूंमध्ये हिंगाच्या रिकाम्या डबीपासून पुस्तकापर्यंत सर्व गोष्टी मोडतात. डब्याबाटल्यांचे ठीक आहे; पण कोणतेही पुस्तक कसे काय अनावश्यक होईल? माझ्या मते फालतू पुस्तकेही अनावश्यक नसतात. घर मोठे असते तर माझ्याकडे विविध मार्गांनी येणारे प्रत्येक पुस्तक मी आनंदाने जवळ ठेवले असते, पण लहान घरात ते शक्यच नाही. म्हणून मी अनावश्यक पुस्तकाची एक व्याख्या करून ठेवली आहे: "जे आपण पुन्हा वाचण्याची वा वापरण्याची शक्यता नाही ते अनावश्यक पुस्तक".

अशी अनेक पुस्तके मी विविध ग्रंथालयांना किंवा माझ्या विद्यार्थ्यांना देऊन टाकली आहेत. त्यावद्दल मनात अजिबात खंत नाही. कारण, ती त्यांच्या नव्या घरांत सुखाने नांदत असल्याची खात्री आहे. ती पुस्तके देऊन टाकल्यामुळे नव्या पुस्तकांना जागा होते हे तर खरेच, पण मुख्य म्हणजे हलके वाटते! स्वयंपाकघरात डब्याबाटल्यांची व इतर खोल्यांत मासिक-पुस्तकांची कुजबूज झाली की, मी अक्षरशः दडपून जाते, अस्वस्थ असते. यातून मोकळे होण्याचा एकच मार्गः त्यांना निरोप देणे!

जे पुस्तकांचे तेच पत्रांचे. उत्तर लिहून झाले की, ते पत्र अनावश्यक झाले; पण काही पत्रे उत्तर लिहिल्यानंतरही ठेवावीशी वाटतात. निदान काही काळ. एखादे चिरकालही! अशी पाचसहा पत्रे ठेवली. बाकीची फाडून टाकली. वाईट वाटले, पण काय करणार? आता वाटते, त्यातली काही पत्रे तरी जपायला हवी होती. त्या पत्रांत आयुष्याच्या एकेका कालखंडाचे प्रतिबिंब होते जणू. ते प्रतिबिंब मनात उमटलेले असतेच, पण ते शब्दांतून न्याहाळणे अधिक सुखाचे असते. शब्द कधीकधी मूळ बिंबापाशीच पोचवतात.

त्यामुळे घर हलके, स्वच्छ करण्याच्या प्रयत्नांत काही पत्रांनाही सामावून घ्यावे लागले याचे एखाद्या क्षणी, अधूनमधून दुःख होते. कितीतरी आठवणी मनावर साद घालू लागतात, पण ती साद ज्या कोपऱ्यातून येते तो कोपरा मात्र नाहीसा झालेला असतो. नेमके संदर्भ पुसट होतात. फक्त अस्पष्ट पडसाद ऐकू येतात.

२९ जूनला शंकर पाटील यांच्या मृत्यूची बातमी कळली, आणि मनात पुन्हा एकदा पडसादांचा कल्लोळ उठला. मन चाळीस वर्षे मागे गेले. त्यावेळी त्यांच्याशी नुकती मैत्री जमलेली होती. ते वयाच्या व लेखनाच्या ऐन उमेदीत होते. प्रसन्न, मनमोकळा, गोष्टीवेल्हाळ स्वभाव. तऱ्हेतऱ्हेच्या विषयांमध्ये रस, पण पहिले प्रेम वाङ्मयावर. नवे, ताजे साहित्य ध्यासाने वाचायचे. त्यावद्दल भरभरून बोलायचे. इंग्रजी कथा, कादंबऱ्यांच्या गोष्टी सांगायचे. स्टाइनवेक, फॉकनर यांची पुस्तके मी पाटलांकडून घेऊन वाचल्याचे आठवते. त्यांचा आणखी एक आवडता लेखक म्हणजे आल्वर्तो मोराविया. त्याने पाटलांना झपाटून टाकले होते. त्याची पाटलांनी सांगितलेली 'द विटर हनिमून' ही गोष्ट अजून आठवते. स्वतःच्या गोष्टी ते जितक्या रंगून सांगायचे तितकीच हीही गोष्ट त्यांनी रंगून सांगितली होती. जणू स्वतःचीच गोष्ट असल्यासारखी. ते अशा प्रकारच्या कथाकथनात तेव्हापासूनच वाकबगार होते – आणि मी त्यावावतीत आजतागायत नेणती. ते उत्सुकतेने विचारीत, "तुमच्या मनात एखादी कथाकल्पना आहे का? सांगा ना." मी काहीतरी मोडकेतोडके सांगायची; पण त्यातच त्यांना संपूर्ण कथा दिसायची, आणि माझ्या त्या काळातल्या 'आवर्त', 'तडा' यांसारख्या कथांच्या बीजांना त्यांच्याकडून दाद मिळायची. हे सगळे मुंबईला श्री.पु. भागवतांपर्यंत पत्ररूपाने पोचायचे.

गोष्टी सांगण्याप्रमाणेच पत्रलेखन हाही पाटलांचा एक छंद होता. आमचे बोलणे जसे पूर्णतः वाङ्मयाविषयी तसेच पत्रलेखनही. ते बारामतीला होते त्यावेळी त्यांनी लिहिलेली दीर्घ पत्रे आठवतात. मीही बरीच दीर्घ उत्तरे लिहीत असे. आता पत्र हे आविष्काराचे माध्यम म्हणून मी हाताळूच शकत नाही. सगळा पत्रव्यवहार कामापुरता चालतो. पाटलांचे पुढे काय झाले कोण जाणे. कारण, नंतर आम्ही अधूनमधून भेटलो तरी आमच्यात पत्रव्यवहार राहिला नाही, म्हणून तर त्या जुन्या पत्रांचे मोल अधिकच वाढलेले वाटते. पाटील गेल्याचे कळले तेव्हा वाटले, त्यातले एक पत्र तरी आपण जवळ ठेवायला हवे होते – आठवण म्हणून.

– अशी मी खंतावत असतानाच आठवले की, त्यांचे अगदी अलिकडचे एक पत्र आपल्या संग्रही आहे. साहित्य

अकादमीचे पारितोषिक मिळाले तेव्हा खूप पत्रे आली. ती पत्रे अजून एका मोठ्या पाकिटात ठेवली आहेत. त्यातच हे पत्र असणार. कारण, तेही त्याच निमित्ताने आलेले. असेल ना तिथेच? की वेगळे कुठेतरी काढून ठेवले? मला हुरहूर लागली. माझ्या एका विद्यार्थिनीने – वैशालीने – मला ते शोधू दिले, तेव्हा कुठे माझा जीव भांड्यात पडला.

अंतर्देशीय पत्र. त्यामुळे आकाराने लहान. अभिनंदन करण्यासाठी लिहिलेले. त्यामुळे माझ्याविषयी थोडा स्तुतीपर मजकूर. तो शक्य तेवढा गाळून ते पत्र उद्धृत करते:

"... अनेक कारणांमुळे गेली दोन वर्षे माझा कुणाशीच पत्रव्यवहार राहिला नाही. घरी असून बंदीवान झालो आहे! तसे फार एकाकी जीवन जगत आहे... म्हणजे माझ्या ते वाट्याला आले आहे. खरे तर ज्या निमित्ताने आज मी हे पत्र लिहीत आहे ते लक्षात घेता हे काही कळवायला नकोच होते; पण इतका दीर्घ काळ मी सगळा संपर्क तोडल्यासारखा गप्प का होतो, असा विचार आपल्या मनात येऊ नये, म्हणून केवळ हे लिहिले.

... आपण सर्व कोल्हापूरला असताना 'सत्यकथे'तून प्रसिद्ध होणाऱ्या मर्ढेकर, करंदीकर, पाडगावकर, इंदिरा संत यांच्या कविता किती आवडीने वाचत होतो; नव्हे, त्यांची पारायणे करीत होतो आणि त्या सामुदायिक वाचनातून मिळणारा आनंद लुटत होतो... व्यवसायानिमित्त आपल्या सगळ्यांचीच फाटाफूट झाली आणि ते एका अर्थाने सुगीचे दिवस संपले... निदान माझ्या बाबतीत तर मी अन्य माध्यमांसाठी लेखन करू लागलो... ललित साहित्याहून अगदी भिन्न अशा शैक्षणिक गोष्टींसाठी लेखणी झिजवत राहिलो, मी तिथे होतो तोवर नव्या पिढीसाठी खूप काही केले; पण माझ्या मूळच्या कथालेखनालाही वंचित झालो. काव्य हा तर न आटणारा आनंदाचा झराच! पण एकेकाळची सुगी संपली आणि माझे हे काव्याचे खळे ओस पडले!"

व्याधिग्रस्त शरीर. एकामागून एक कोसळलेल्या कौटुंबिक आपत्ती आणि 'आम्ही धर्म सोडून वाटगे झालो' ही खंत. पाटलांचे शेवटचे दिवस किती उदास, किती एकाकी गेले असतील! स्वतः पत्र लिहिण्याइतके बळही त्यांच्यात उरले नव्हते. इतके विकल जिणे त्यांच्या वाट्याला का यावे? त्यांच्यातले ते जुने चैतन्य इतके अकाली का संपून जावे? – बाकी असले प्रश्न विचारण्यात अर्थ नसतो. कारण, ते कुणाला विचारायचे हेच आपल्याला ठाऊक नसते!

पाटलांच्या मृत्यूनंतर दोन-तीन दिवसांनीच मी कोल्हापूरला गेले होते. नेहमीप्रमाणे आमच्या जुन्या घराकडे एक चक्कर टाकली. त्या घराच्या अंगणात पाटलांचे खळखळणारे हास्य अजून ऐकू येते आहे, असा भास झाला. त्या भासातून एकेक आठवण मनःपटलावर उतरू लागली.

त्या असंख्य आठवणींत पाटील होतेच; पण आम्हा मित्रमंडळींच्या गप्पा समरसून ऐकणारी माझी आईही होती. आई १९८३ च्या आरंभी पुण्यातच गेली. पाटलांना हे कळले तेव्हा ते फार हळहळले. आईशी त्यांचे आतड्याचे नाते जुळले होते. त्यानंतरच्या भेटीत आम्ही आईच्याच आठवणी काढत राहिलो.

जी.एं.नी मला अवघी दोन पत्रे लिहिली. एक माझ्या पत्राला उत्तर म्हणून, आणि दुसरे त्यांनाच लिहावेसे वाटले म्हणून. मी त्यांना लिहिले ते आई गेल्यानंतरच्या अशांत मनःस्थितीत. त्यांच्याशी फार ओळख नव्हती. पुढेही झाली नाही. तरीही का कोण जाणे, त्यांनाच लिहावेसे वाटले. त्यांचे फार सुंदर, दीर्घ पत्र आले. त्यात कितीतरी विषय – स्वतःविषयी, स्वतःच्या लेखनाविषयी, इतके जवळचे माणूस गेल्यानंतर होणाऱ्या घालमेलीविषयी, त्यानंतर येणाऱ्या विविध अनुभवांविषयी... पत्राच्या शेवटी एक नुकती लिहिलेली मुक्तशैलीतली कविताही. ते पत्र ही माझी एक ठेव आहे. मी पुष्कळ वेळा ते वाचले आहे. त्यातले दोन-तीन परिच्छेद मला स्पष्टपणे आठवतात.

"... काही जणांची आयुष्ये आपल्यात इतकी मिळून गेलेली असतात, की ती माणसे कधी आपल्याला टाकून जातील अशी आपणाला कल्पनाच येत नाही. आणि प्रत्यक्ष तसे घडले, की जाणवते ती एक पोकळी, एक शून्यता. उन्हात चालत असता कुठल्या तरी मोठ्या माणसाच्या सावलीत रहात जायची आपली सवय. नंतर एकेक माणसाची सावली नाहीशी होते. नंतर एक क्षण असा येतो, की मग आपल्यासाठी मात्र कुणाचीच सावली उरत नाही. आपल्याच सावलीत कुणीतरी विश्वासाने सोबत येत असते. अखेर आता आपणच घरात वडील झालो ही जाणीव अटळ असली तरी, फार यातनेची असते. आणि त्याचवेळी गेलेल्या माणसाबरोबर एक कालखंड संपला, विविध भावनांचा एक पुंज आता टेकडीच्या उतारावरून पलीकडे नाहीसा झाला; या वेदनेचे ओझे मन दडपून टाकते".

पुढे त्यांनी मायेच्या माणसांबद्दलच्या आठवणी कशा कधी असह्य तर कधी सुखद असतात, याविषयी लिहिले आहे: "... मग शेतावर वाऱ्याची लहर यावी त्याप्रमाणे आठवणींची ताटे डोलतात, जिव्हाळ क्षण पाखरासारखे उडतात! पण एका बाबतीत काळ कनवाळू आहे असे म्हणावे लागते. ही बाहेरील, मधूनच चटका देणारी क्षणचित्रे बहुधा खंडग्राही असतात, आपल्या

अनुक्रमणिका

सहनशक्तीला पेलणारी असतात. ती यापेक्षा जास्तच पूर्णाकृती झाली, तर आपण पार विसकटल्यासारखे होऊन जाऊ."

पण आठवणी हव्यातच. त्यांच्या आधारावर तर अवघे आयुष्य उभे असते! जी.एं. नी अशा कित्येक आठवणी थोडक्यात देऊन म्हटले आहे –

"... केव्हातरी हा आठवणींचा तट अकस्मात कोसळला, तर अगदी हताश वाटते, विषण्णता येते, आणि नकोत त्या आठवणी, त्यापेक्षा क्षणिक आठवण ठेवून मग पुन्हा निर्विकार स्वच्छ आरसा असतो तर बरे झाले असते, असे वैतागाने वाटते. असे मलाही पूर्वी फार वाटायचे; पण आता नाही. आता (विशेषतः पन्नाशी ओलांडल्यानंतर हे फार वाटते) जर या आठवणी आपल्यातून काढून टाकल्या तर उरते तरी काय? रेशनकार्डावरील एक नाव, मतदारांच्या यादीतील एक नोंद. बस्स एवढेच! ... पिंपळाचे पान विरत जाऊन त्यातील शिरांची जाळी तेवढी दिसावी, अखेर तीच रहावी; (yeats एका जुन्या, सुरकुतलेल्या खोडाविषयी म्हणतो, त्याप्रमाणे And wither into Truth), त्याप्रमाणे घडले. म्हणून हळुवार सुखद तर राहू द्याच, पण तापदायक, विषण्ण करणाऱ्या, काही वेळा असह्य होणाऱ्या या आठवणींविषयी देखील मी आज फार कृतज्ञ आहे. त्या इतक्या माझ्या आहेत की, आज त्याच म्हणजे जवळजवळ मी; अशी स्थिती झाली आहे.

जी.एं. नी दुसरे पत्र लिहिले ते त्यांचा सावत्र भाऊ गेल्यावर. त्याच्या असंख्य आठवणींनी दाटून आलेले असे ते पत्र आहे – जी.ए. धारवाड सोडून पुण्याला राहायला गेल्यानंतरचे. त्यावेळी त्यांनी जी पुस्तके बरोबर आणली, त्यात एक त्यांना न आठवणारे पुस्तक निघाले. भावाची सही असलेले.'... "मला अत्यंत खात्री आहे, मी आपणहून निवडलेल्या पुस्तकांत त्याला घेतले नव्हते. गेली पंचवीस-तीस वर्षे मी ते कधी उघडले नव्हते. मग ते येथे आले कसे? मला तर काही क्षणी असे वाटते की, कुणीतरी मला पुन्हा त्रस्त करण्यासाठी कुत्सित दुष्ट बोटांनी ते तेथे आणून ठेवले आहे. आता ते राहील माझ्याजवळ. माझ्या आकलना-पलीकडील असलेले स्नेहबंध तोडायची माझी आता धडपड नाही. आणि मी ते पुस्तक उघडताच समोर दिसलेले विड्याचे पान! कधीतरी दादानेच ते गडबडीने त्या पुस्तकात ठेवले असले पाहिजे. आणि ते देखील इतकी वर्षे जणू माझीच वाट पहात, निर्विकारपणे तपसाधना करत असल्याप्रमाणे वाट पहात राहिले. मग पुस्तक, एक विशिष्ट क्षण, व मी एकत्र येताच ते पान आठवणींच्या गर्दीचे पान झाले. जुन्या दिवसांचे एक मंत्रपुष्प होऊन बसले!"

जी.ए. दोन्ही पत्रांमध्ये आठवणींबद्दल जे लिहितात ते किती खरे आहे! घर आवरत असताना माझ्या मनात अधूनमधून जी.एं.चे हे म्हणणे रेंगाळत असते. त्यावेळी वाटते, इतर पुष्कळ गोष्टी काढून टाकता येतात; इतरांना देता येतात. पण आठवणी? त्या कशा काढून टाकणार? त्या इतरांशी वाटून घेतल्या तरीही आपल्याच राहतात. कधीकधी त्यांच्या ओझ्यांनी मन वाकतेही, म्हणून सहसा भूतकाळात न जाणे, वर्तमानकाळात जगणे हा उत्तम मार्ग; पण वर्तमानाचा डोळा चुकवून मन भूतकाळात कसे आणि कधी शिरेल, हे काही सांगता येत नाही!

जी.ए. पत्रातून उत्तम आविष्कार करू शकत. कुणाला फारसे न भेटणाऱ्या, एकांतवास पसंत करणाऱ्या जी.एं.चा बाह्य जगातील निकटच्या माणसांशी संपर्क ठेवण्याचा तो एकमेव मार्ग होता. त्यांची पत्रे ही स्वगतेही असत, आणि संवादही असत. त्यांचा खूपजणांशी पत्रव्यवहार होता. केव्हा लिहायचे ते इतकी पत्रे? भेटले असते तर विचारले असते; पण कधी भेटलेच नाहीत.

एक मंत्रपुष्प मात्र मागे ठेवून गेले आहेत. पाटलांचे शेवटचे पत्र हेही माझ्या लेखी जी.एं.च्या पत्रांप्रमाणेच एक मंत्रपुष्पच आहे.

आणखी एक मंत्रपुष्प माझ्याकडे आहे. ते अरविंद गोखले यांनी मागे ठेवलेले. 'साहित्यसहवासा'त रहायला येण्यापूर्वीही गोखले यांच्याशी चांगली ओळख होती. नंतर आम्ही शेजारीच झालो. त्यामुळे भेटीगाठी व्हायच्या. गोखलेही, पाटलांप्रमाणेच, फक्त साहित्याविषयी बोलायचे. मधूनच, लहर आली की एखादे पुस्तक वाचायला पाठवून द्यायचे. सोबत एखादी चिठ्ठी असायची. कधी एखादा लेख वा कथाही. 'वाचून झाल्यावर कळवा. मी येतो. काही सूचना असल्या तर चर्चा करू' – असा त्यांचा निरोप असायचा. त्यांनी मृत्यूपूर्वी लिहिलेला शेवटचा लेख मराठीतल्या शंभर उत्तम कथांबद्दलचा होता. मी तो आधी पाहिला होता. त्यावर आम्ही बोललोही होतो. असेच कथेविषयी त्यांचे आणखी एक पत्र-इथल्या इथेच, हाती पाठवलेले- कसे कोण जाणे, माझ्या संग्रही राहून गेले. मी ज्याविषयी उल्लेख केला, ते हे मंत्रपुष्प. ते पत्रही कथेविषयीच आहे. नवकथेच्या दृष्टीने १९४७ हे साल कसे महत्त्वाचे आहे, हे त्यांनी मुद्देसूदपणे सांगितले आहेः त्या वर्षी प्रकाशित झालेल्या पुस्तकांची वा कथांची एक यादीच त्यांनी दिली आहे –

१) दि.बा. मोकाशी यांचा पहिला महत्त्वाचा 'लामणदिवा' हा कथासंग्रह सप्टेंबर ४७ मध्ये प्रसिद्ध झाला.

२) सदानंद रेगे यांची पहिली महत्त्वाची, mature कथा (आधीच्या अतिसामान्य होत्या) 'जीवनाची वस्त्रे' सत्यकथा एप्रिल ४७ मध्ये प्रसिद्ध झाली. ते त्यांच्या पहिल्या संग्रहाचे शीर्षकही!

३) गंगाधर गाडगीळांची 'कडू आणि गोड' ही कथा 'अभिरुची'त ४७ मध्ये आली.

४) व्यं. माडगूळकरांची 'देवा सटवा महार' कथा 'अभिरुची'त ४७ मध्येच आली.

५) 'कडू आणि गोड' व 'देवा सटवा महार' या कथांना ४७ मध्ये 'अभिरुची'चे कथा-स्पर्धेचे पारितोषिक मिळाले.

६) वामन चोरघडे यांचे कथालेखन मंदावत-संपत आहे असे वाटते, तोच ४७ मध्ये त्यांची 'क्रव्याद' ही कथा प्रसिद्ध झाली.

७) पु.भा. भावे ४३/४४ पासून चांगल्या कथा लिहीत होते, पण त्यांची फार गाजलेली कथा 'मुक्ती' ही ४७ मध्ये प्रसिद्ध झाली.

८) माझी 'कातरवेळ' कथा 'मौज' दि. अंक १९४७

९) एप्रिल १९४७ पासून 'सत्यकथे'त 'आजकालचे मराठी कथालेखक' ही नव्या कथेची ओळख करून देणारी कथामाला सुरू झाली.

यापुढे नव्या कथाकारांची व त्यांच्या समीक्षकांची एक यादी गोखले यांनी दिली आहे. तत्कालीन मराठी कथेचा एक नकाशाच या पत्रात धावतेपणाने रेखाटला आहे. मी अन्यत्र कुठेतरी लिहिल्याप्रमाणे, 'कथा तो ब्रह्मजिज्ञासा' अशी गोखले यांची धारणा होती! त्यांचे मन सातत्याने कथेभोवतीच रुंजी घालायचे.

गोखले व जी.ए यांच्यातले हे एक महत्त्वाचे साम्य. कदाचित तेवढे एकच. गोखले पत्रव्यवहार कितपत करायचे कोण जाणे! करीत असतीलही, पण त्यांची पत्रे अशीच धावती असणार असा माझा तर्क आहे. पाटील पत्रलेखनात रमायचे. जी.एं.चे तर त्या प्रकारच्या लेखनाशी त्यांच्याच शब्दांत, 'आतड्याचे नाते'च होते. गोखले यांचे कथेइतके 'आतड्याचे नाते' इतर कशाशीच जुळले नसावे. आता नुसते तर्कच करायचे. गोखले यांना विचारता आले असते. राहून गेले!

माझ्या संग्रही आणखी एक पत्र आहे. पण ते मला आलेले नव्हे. कुणीतरी त्या पत्राची झेरॉक्स प्रत मला आणून दिली. खुद्द त्या पत्राच्या धारकानेच? की त्याच्या परिवारातल्या आणखी कुणी? – आता नीटसे आठवत नाही. सुदैवाने त्या अंतर्देशीय पत्रावरचा धारकाचा पत्ता जवळ आहे. कधीतरी त्यांनाच विचारून खुलासा करून घेतला पाहिजे. यापूर्वीच ते काम केले असते, पण ते पत्र माझ्याजवळ आहे, हे मी विसरलेच होते. परवा आवरता आवरता सापडले. वाचल्यानंतर वाटले की, ते ठेवून द्यावे. असे तीव्रतेने वाटण्याइतके ते पत्र चांगले आहे!

पत्र चिं.त्र्यं. खानोलकरांचे – म्हणजे आरती प्रभूंचे. ते मनोहर शुक्ल यांना १५ नोव्हेंबर १९६९ रोजी लिहिले आहे. ते 'उत्तर' आहे. पत्राचा संदर्भ – लेखनाच्या बाबतीत काही मार्गदर्शन करण्याची विनंती – हा असावा. 'मार्गदर्शन करणे शक्य नसते, त्याची आवश्यकता नसते, ते करण्याइतका मी मोठा नाही' हा पत्राचा एकूण आशय.

"... आपण म्हणता त्याप्रमाणे मी एवढा मोठा मुळीच नव्हे. विनय नव्हे. मलाही अजून खूप पल्ला गाठायचा आहे. सध्या जे दुभंगलेल्या माणसाचे दर्शन मी घेतोय त्याने मी स्वतःचा काही वेगळ्या दृष्टीतून विचार करतो आहे. साहित्य हे काही स्वप्नरंजन नव्हे. ती एक माझ्या विचारांची, चिंतनाची दिशा आहे. आज, काल, उद्या यांच्या संदर्भात मानवी समाजाची प्रतिमा जेव्हा आपण पहातो, तेव्हा लेखणीतून उतरणारा शब्द हा शब्दकोशातील रहात नाही. त्याला रक्ताची थरारी प्राप्त होते...

सर्वात शेवटी आपण स्वतःच मार्गदर्शक असतो, हे लक्षात ठेवा. दिवा लावणारे हात आपले हवेत. मग तो दिवा विझू नये म्हणून आपण स्वतःच जपतो – दिव्याला आणि स्वतःलाही.

या पत्राला जोडलेला ताजा कलम याच प्रकारचा आशय सांगणारा, पण या पुनरावृत्तीतून एक सलग, सुंदर भाष्य लिहिले गेले आहे.

आम्ही आमचे असतो तेवढेच दुसऱ्याचे असतो. साहित्यिक असाच असायला हवा. मी स्वतः तसा असेनच याची खात्री नाही. काही वेळा मी मलाही कळत नसतो; पण माझ्यामागून येणाऱ्या तुम्हासारख्या वाटचाल करणाऱ्यांना मी वाट दाखवू शकणार नाही. फार तर तुम्ही चालताहात, माझ्यासारखेच, याचा दिलासा मला मिळतो. पण एक लक्षात ठेवा. कुणावर फार भक्ती करू नका. आदर्श वगैरे काही नसतात. आपणच स्वतःचे आदर्श असतो. हे पुन्हा पुन्हा लिहितोय. कारण, दुसरे काहीतरी आपणाला चुकीचं सांगतात याचा अनुभव मी घेतलाय. सावध असा – शब्दांशी इमान ठेवून – बेसावध व्हा – फक्त लिहिताना – स्वतःच्या मस्तीत".

हे पत्र वाचल्यानंतर खानोलकरांच्या पुष्कळ आठवणी मनात जाग्या झाल्या. ते 'मौजे'च्या कचेरीत भेटत. थोडे

अनुक्रमणिका

अबोलच. स्वतःच्या लेखनाविषयी तर अजिबातच बोलत नसत; पण त्याबाबत ते बरेच हळवे होते, असे मला एका अनुभवावरून वाटलेः त्यांच्या 'अजगर' या कादंबरीवर एका ठिकाणी चर्चा होती. मी भाग घेतला होता. माझे एकूण मत अनुकूल होते व मी ते मांडले; पण काही खटकणाऱ्या गोष्टीही नोंदवल्या. खानोलकर चर्चेला उपस्थित नव्हते, पण ती चर्चा विपर्यस्त स्वरूपात त्यांच्यापर्यंत पोचली. मी त्या कादंबरीवर टीका केली असा त्यांचा गैरसमज झाला. त्यानंतर ते 'मौजे'त एकदोनदा भेटले. माझ्याशी बोलेनात. सुरूवातीला माझ्या लक्षातही आले नाही; पण तीनचार वेळा हा प्रकार झाला, तेव्हा मी अस्वस्थ झाले. कुणीतरी या अबोल्याचे कारण सांगितल्यावर तर चकितच झाले! एकदा वाटले त्यांना सत्य सांगावे; पण मग तो विचार रद्द केला. कारण, या तऱ्हेच्या स्पष्टीकरणांना अर्थ नसतो. काही वेळा गैरसमज दृढ होत जातात, आणि काही वेळा ते आपोआप निवळतात.

खानोलकरांच्या बाबतीत तसेच झाले! आम्ही एल्फिन्स्टन कॉलेजच्या वाङ्मय मंडळाच्या स्नेहसंमेलनात खानोलकरांचे 'एका नाटकाचा अंत' हे नाटक करायचे ठरविले. आम्ही त्याचा पहिला प्रयोग करणार होतो. (केलाही – आणि तोच त्या नाटकाचा शेवटचा प्रयोगही ठरला. त्याबद्दल स्वतंत्रपणे लिहिण्याजोगे आहे.). खानोलकरांकडे परवानगी मागितली. त्यांनी ती लगेच दिली. त्या पत्रालाही एक ताजा कलम होता. माझी 'विदेही' ही कथा १९६९ मध्ये, 'सत्यकथे'च्या दिवाळी अंकात प्रसिद्ध झाली. पत्र त्याच सुमारास लिहिलेले. ताजा कलम एकाच वाक्याचाः "वा, फारच छान कथा. मराठी कथेला खूपच पुढे नेणारी". (ते पत्र मी ठेवले नाही!) मी सुखावले. खानोलकरांनी दाद दिली म्हणून, आणि त्याहीपेक्षा त्यांनी प्रयोग करण्याची परवानगी दिली म्हणून. याचा अर्थ, खानोलकरांच्या मनावरचे गैरसमजाचे सावट दूर झाले होते. आम्ही उत्साहाने प्रयोग सादर केला. कमलाकर सोनटक्क्यांसारखा त्यावेळी ऐन उमेदीत असलेला कल्पक दिग्दर्शक त्या नाटकाला लाभला.

खानोलकर प्रयोगाला आले होते. प्रयोगाच्या आरंभी आम्ही त्यांना पुष्पगुच्छही दिला. तो फोटो – त्या नाट्यप्रयोगाच्या इतर फोटोंसकट – माझ्याकडे असावा. कधीतरी शोधला पाहिजे.

अशी ही चार वेगवेगळ्या पिढ्यांतल्या लेखकांची पत्रे. माझ्या आवराआवरीच्या झपाट्यातून सुटलेली. ती वाचताना कमीअधिक जवळ आलेल्या लेखकांबद्दल काहीकाही आठवले. त्या भोवतीचेही. क्षणकाल मी ते कालखंड पुन्हा जगत आहे, ते अनुभव पुन्हा घेत आहे, असा भास झाला. असे भास काही वेळा हवेसे वाटतात. ते क्षणात नाहीसे होणारे असले तरी सुंदर असतात!

या पत्रांचा काही वाङ्मयीन उपयोग असतो का? थोडाफार असतो असे मला वाटते. पत्रलेखकाचा अन्य कुठे व्यक्त झाला नसता असा एखादा मुद्दा, त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचा एखादा पैलू, त्याची एखादी आठवण – आणि मुख्य म्हणजे त्याचे स्वतःविषयीचे एखादे निरीक्षण वा मूल्यमापन, अशा पत्रांतून मोकळेपणाने व्यक्त होतात. त्यामुळे ती व्यक्ती अधिक समजते, आणि ती लेखक असेल, तर तिच्या लेखनाच्या आकलनालाही व्यक्तिगत आकलनाचे साहाय्य होते. हे चरित्रात्मक पद्धती अमान्य असणाऱ्यांना पटणार नाही, पण मला स्वतःला मात्र हे आजूबाजूचे संदर्भ महत्त्वाचे वाटतात. लेखकाचे पर्यावरण त्यांच्यामुळे कळू शकते. म्हणून तर मी पुष्कळ वर्षांपूर्वी मर्ढेकरांच्या कवितेचा शोध घेताना, त्यांनी लिहिलेल्या पत्रांचाही शोध घेतला. काही पत्रे सहजगत्या मिळाली; काही प्रयासाने. काही नष्ट झाली. काही अगदी अलिकडे अनपेक्षितपणे मिळाली. त्या त्या व्यक्तींनी ही पत्रे ठेवली नसती, किंवा मला दिली नसती; तर माझ्या मर्ढेकरांच्या कवितेच्या आकलनात काही उणे राहिले असते असे नव्हे. ते माझ्या वाङ्मयीन कुवतीनुसार मी केलेच; पण या पत्रांमुळे कविता नव्हे, कवी अधिक कळला हे निश्चित!

हे सगळे उमगत असूनही मी मात्र फारशी पत्रे जवळ ठेवली नाहीत, ठेवणारही नाही.

ही चार पत्रे मात्र जवळ राहून गेली. आणखीही दहाबारा असतील. उदाहरणार्थ, माझ्या आईने मृत्यूपूर्वी लिहिलेले शेवटचे पत्र.

ते पत्र वाचताना असंख्य आठवणी उचंबळतात. जी.एं.नी म्हटले, ते अगदी खरे आहे. अशी पत्रे म्हणजे जणू मंत्रपुष्पेच असतात!

# मुरलीचरित्रः शोध आणि बोध

**अरुणा ढेरे**

### एक वेगळे आख्यान

पुण्यात मुठेच्या काठावर देवळांच्या परिसरात माझं लहानपण गेलं. श्रद्धा आणि अंधश्रद्धा यांचे मजेदार मिश्रण असणारे तेव्हाचे समूहजीवन! संस्कृतीतल्या नष्ट होत जाणाऱ्या कित्येक भल्याबुऱ्या गोष्टींचा अनुक्रम त्यातून मला मिळाला. उदाहरणार्थ, कीर्तन-प्रवचनांचे जुने संपर्क माध्यम कशा प्रकारे वापरले जात होते, हे थेट अनुभवाला आले. या ना त्या निमित्ताने, सणा-उत्सवांच्या प्रसंगाने देवळात कीर्तने असायचीच. रामजन्म-हनुमानजन्माच्या वेळी कीर्तनसप्ताहच असायचे.

अशा कीर्तनांमधून गोड आणि प्रासादिक पदरचनेने मला भूल घातली. कितीतरी सुंदर पदे कीर्तनकारांच्या तोंडून प्रथम ऐकली आणि त्यांनी मनावर दीर्घकालीन, संपन्न असा नादगुणांचा ठसा उमटवला. रचनेच्या डौलाची आणि काही वेळा अर्थमधुरतेचीही ओळख दिली.

बासरीच्या कौतुकाचे एक पद त्या वेळी शिरवळकरबुवांच्या कीर्तनात ऐकले होते. कृष्णाच्या हातातल्या मुरलीचे भाग्य सांगताना 'नवल ही बासरी हासरी। मधुर मोहजाल पसरी।।' असे ते पद बुवांनी रंगून गायिले होते. त्यातली 'अधरी धरित मुरली मुरारी' ही ओळ मला इतकी आवडली की, मी ती सतत गुणगुणत असायची.

अलिकडेच शिरवळकरबुवांची कीर्तनाख्याने पुस्तकरूपाने माझ्या पाहण्यात आली. १९६८ मध्ये 'कीर्तनप्रवेशिका' या मालेचे पाचवे पुष्प प्रसिद्ध झाले होते. ते अलिकडे चाळत असताना मी पूर्वी ऐकलेले ते मुरलीचे पद मला आढळले. 'मुरलीचरित्र' याच नावाच्या आख्यानातले ते पद होते, पण आता ते आख्यान जेव्हा मी वाचले, तेव्हा पूर्वी अनुभवलेली ती श्रुतिसुखद आनंदमय संवेदना जागी झाली नाही; उलट एका चमत्कारिक अशा अस्वस्थेतेने मन भरून गेले. पदरचनेचा प्रासादिक गोडवा आता मनात उतरेना. आख्यानाचा विषय झालेली कथा मात्र सतत मनात घोळत राहिली आणि तिच्याशी जोडल्या जाणाऱ्या ऐकलेल्या-वाचलेल्या इतरही अनेक संदर्भांची अर्धवट आठवण होत गेली. मग ते संदर्भ शोधणे, इतर कीर्तनकारांच्या आख्यानांना वा छापल्या गेलेल्या आख्यानांना या मुद्रित आख्यानाशी जुळवून पाहणे, कथेचा अन्वयार्थ अंतर्गत लावणे आणि बाह्य तपशिलांना ती जोडून घेणे, हे सर्व माझ्याकडून ओघानेच झाले.

'मुरलीचरित्र' ही कीर्तनकारांनी आख्यानासाठी वारंवार वापरलेली आणि लोकप्रिय अशी कथा. अनेक छापील संग्रहांमधून ती सापडते. सतराव्या शतकाच्या आधीपासून म्हणजे दोनशे वर्षांपूर्वीपासून ती लोकपरिचित आहे.

'मराठी संशोधन पत्रिके'च्या जुलै १९९० या अंकात कवी शिवराम (शके १५५४ ते शके १६१०) याने रचलेले पूर्ण ओवीबद्ध असे 'मुरलीचे चरित्र' प्रथमच छापले गेले आहे.

आयका हो चरित्र। भक्तीचें पवित्र।
सांगेन विचित्र। तुम्हांलागी।।

असा प्रारंभ करून हे वैचित्र्यपूर्ण आणि पवित्र असे भक्तिचरित्र त्याने मोठ्या रसाळपणे वर्णन केले आहे.

माझ्या पाहण्यात आलेले कालक्रमाने दुसरे 'मुरली चरित्र' 'उपयुक्त कथासंग्रहा'तले. १८८८ मध्ये शिलाप्रेसवर छापली गेलेली या पुस्तकाची चौथी आवृत्ती मला मिळाली. नारायण रामचंद्र सोहनी यांनी 'विद्वान मंडळींच्या सहाय्याने तयार करून' जगदीश्वर छापखान्यात हे पुस्तक छापले आहे. 'अथ मुरलीचरित्रप्रारंभ' अशा थाटाने सुरुवात करून आर्या, दिंडी, साकी, श्लोक अशा विविध रचनाप्रकारांचा अवलंब करीत हे काव्यबद्ध आख्यान पुढे सरकते.

य्रा दोन्ही कथांच्या अखेरीस कथासार नाही. पण मुरलीचा वेळू कसा निर्माण झाला आणि तो कृष्णाला इतका प्रिय कसा झाला, याच्या-स्पष्टीकरणाने कथा संपते.

केशवदास विठू ऊर्फ विठ्ठल जगन्नाथ उधोजी (सन १८७७ ते १९३०) यांची कविता म्हणजे पदे, आख्याने व संतचरित्रे अशी श्री. व.कृ. वऱ्हाडपांडे यांनी संपादित केली आहे. त्यामध्ये 'मुरलीआख्यान' या शीर्षकाने ही कथा आढळते.

शिरवळकरबुवांची कथा 'मुरलीचरित्र' या शीर्षकाची आहे. त्याचप्रमाणे 'महाराष्ट्र लोकसाहित्यमाले'च्या दोन खंडां-मध्ये (पुष्प दुसरे व पुष्प तिसरे) अनुक्रमे 'महार मुरली' आणि

अनुक्रमणिका

'वंशवृक्षाची उत्पत्ती' या नावाने आलेली मुरलीआख्यानाचीच कथा आहे.

मुरलीची उत्पत्ती आणि कृष्णाला तिच्याविषयी वाटणारी प्रीती स्पष्ट करणारी कथा, असा या सहाही कथांचा एक साचा आहे. मात्र, कथांच्या हाताळणीत कथाकथनामागच्या बदलत्या उद्देशांनुसार फरक झालेला आहे. याखेरीज आणखी दोन मुरलीचरित्रे उपलब्ध आहेत. त्यांच्या कथनाचा हेतू मात्र कथेतच नोंदवला गेला आहे.

या दोन चरित्रांपैकी एक म्हणजे 'हरिकथासंग्रह' या म.वा. खळदकर यांच्या दहा कीर्तनाख्यानांच्या संग्रहातील एक चरित्र. 'राष्ट्रीय कीर्तनरत्नमाले'त द्वितीय वर्ष, तृतीय-चतुर्थ रत्न म्हणून 'हरिकथासंग्रह' प्रसिद्ध झाला आहे. त्यामध्ये १८८८ मध्ये सोहनींनी प्रसिद्ध केलेल्या 'उपयुक्त कथासंग्रहा'तील कथा जशीच्या तशी घेतलेली आहे. मात्र, आख्यानाच्या शेवटी खळदकरांनी सारांश म्हणून स्वतःची एक लहानशी परिशिष्टवजा टीप जोडली आहे. ती मोठी बोलकी आहे. 'देवाने दिधल्या स्थितीस विटणे हा शुद्ध वेडेपणा' असे तिथे म्हटले आहे. 'स्वधर्म'त्यागाने उद्‌भवणाऱ्या विनाशाचे आणि 'परधर्म'स्वीकृतीमुळे भोगाव्या लागणाऱ्या भयावह परिणामांचे दर्शन या कथेतून घडत असल्याचा निष्कर्षही नोंदवला आहे.

दुसरी चरित्रकथा रा.रा. बापूराव खंडेराव खाडे यांच्या 'श्रीक्षेत्र जेजुरीमाहात्म्य' या पुस्तकात आली आहे. तिचा विचार इतर मुरलीचरित्रांपेक्षा वेगळा करावा लागेल. कारण, तिची कथावस्तू आणि तिच्या कथनामागचा उद्देश इतर कथांपेक्षा भिन्न आहे.

**मुरलीचरित्राचा आशय**

थोड्याफार फरकाने एका साच्यातल्या म्हणता येतील अशा या सहा-सात छापील कथा समोर ठेवल्या, तर त्यांचा आशय साधारणपणे सारखा आहे, असे दिसते. माझ्या पाहण्यातले जुन्यात जुने 'मुरलीचरित्र' कवी शिवराम पूर्णानंदांचे. सतराव्या शतकातले. त्याहीआधीपासून बहुधा ते ऐकले-ऐकवले जात असेल. कदाचित पुराणांच्या काळातही ते जन्माला आले असेल. हे जुन्यात जुने उपलब्ध चरित्र समोर ठेवून ह्या कथेचा आशय समजून घेतला, तर कथेचा एक मूळ साचा समोर येईल आणि तिच्यातल्या बदलत्या घटकांचा त्या अनुषंगाने मागोवा घेता येईल.

शिवराम कवीने हे चरित्र सावधपणे ऐकण्याची श्रोत्यांना विनंती केली आहे आणि पूर्वापार चालत आलेले हे कथन पूर्णपणे सत्य असून, त्यामध्ये मिथ्या अंश नसल्याचा प्रारंभीच निर्वाळा दिला आहे. कथा अशी आहे –

'कोणे एके दिवशी नारदमुनी रुक्मिणीकडे आले, तेव्हा रुक्मिणीने त्यांना आदराने आसन दिले, त्यांचे आतिथ्य केले आणि त्यांच्या येण्याचे कारण विचारले. नारदाने तिला म्हटले की, 'तू फार गर्व करतेस; पण बाई, गर्व करू नको, हे मी मुद्दाम सांगायला आलो. तुझा अधिकार शेवटी कृष्णाच्या पायांशीच आहे. मुरलीसारखे कृष्णाच्या ओठी लागण्याचे प्रेमाचे भाग्य तुला नाही. तेव्हा सांभाळ. गर्व नको.' कृष्णाचे मुरलीवरील प्रेम स्पष्ट करण्यासाठी नंतर नारदाने रुक्मिणीला मुरलीची कथा ऐकवली.

नाशिक-त्र्यंबकेश्वराची प्रतिमाच म्हणावी अशी एक ब्राह्मण-वस्ती होती. त्या पुण्यभूमीत शास्त्रांचा अधिकारी असा एक ब्राह्मण रहात होता. इतर ब्राह्मणांनी ज्याला पूज्य मानावे असा तो ब्राह्मण अनेक शिष्यांना ज्ञानदान करीत असे. त्याच्या पाठशाळेत अनेक मुले होती. ती वेदांचा अभ्यास करीत.

ब्राह्मणाकडे एक महार मुलगा कामाला होता. तो गुरूच्या अश्वशाळेकडे पाही आणि दुसरीकडे जे जे कानांवर पडेल ते आत्मसात करीत राही. 'माडीत बैसोनी। शागीर्द पढत। अंत्यज म्हणत। संथा तैसी।।' अशा तऱ्हेने गुरूमुखातून येणारे ज्ञान गुरूच्या नकळत ग्रहण करीत-करीत तो मुलगा सर्व विद्यांमध्ये पारंगत झाला. वेदज्ञ ब्राह्मणाच्या तोडीचा ज्ञानवंत झाला.

'कुडी अंत्यजाची। बुद्धी शास्त्रज्ञाची।' असा तो तरुण मग ती नगरी सोडून दक्षिणेकडे निघाला. 'टिळाटोपी माळा। वेश ब्राह्मणाचा। विद्यासंपत्तीचा। आंगीभर।।' अशा थाटात तो पैठणला येऊन पोचला. त्याने पैठणमधेच वास्तव्य करायचे ठरवले. नित्यनेमाने स्नानसंध्यादि कर्मे करणाऱ्या त्या तरुणाला पैठणमध्ये लवकरच प्रतिष्ठा मिळाली. शिष्यवर्ग मिळाला. एका ब्राह्मणाने त्याच्या कुलगोत्राची चौकशी केली, तेव्हा या तरुणाने ब्राह्मण म्हणूनच आपले कुलगोत्र सांगितले प्रश्नकर्त्या ब्राह्मणाचे समाधान झाले आणि त्याने आपली मुलगी त्याला देऊ केली.

लग्न झाले. मोठ्या कौतुकाने जावयाला ब्राह्मणाने आपल्याच घरी ठेवून घेतले; पण नंतर नव्या नवरीला आपले सासर पाहण्याची ओढ लागली. ती सारखी सासरी चलण्याविषयी नवऱ्याला आग्रह करू लागली.

मग मात्र या तरुणाला काय करावे सुचेना. शेवटी त्याने मनाशी काही खूणगाठ बांधली आणि सासूसासऱ्यांचा निरोप घेऊन तो आपल्या नवपरिणित पत्नीबरोबर आपल्या गावाकडे निघाला. मनात येत होते, 'हिला काय दाखवायचे? महारवाडा?

घरचे मांसाचे जेवण पाहून ही काय म्हणेल? नंतर ही माझ्याजवळ राहील का?'

त्याच्या मनात पाप आले. वाटेत त्याने विहीर पाहिली आणि बायकोला म्हटले, 'तू आपल्या हाताने पाणी शेंदून मला पाज ना!' तिला विचारीला नवऱ्याच्या मनाची काय कल्पना? तांब्याला दोर बांधून ती विहिरीत ओणवून पाणी काढू लागली, पण पाणी वर येण्यापूर्वीच तिला आत ढकलले गेले. 'पाणी काढायासी। पत्नी दोर घाली। मागुनी लोटियेली। भ्रताराने।'

बायकोपासून सुटका मिळवून तो तरुण सरळ आपल्या घरी गेला. आईवापांना भेटला; पण त्या पूर्वायुष्याशी आता त्याचा सांधा जुळेना. लवकरच ते आयुष्य त्याला नकोसे झाले आणि पुन्हा तो पैठणला निघाला. सासुरवाडीला जायचे खरे, पण बायकोविषयी काही खुलासा केला पाहिजे, म्हणून ती आजाराने मरण पावली, असे सांगायचे त्याने ठरवले.

प्रत्यक्षात घडले होते ते वेगळेच. त्याची पत्नी जरी विहिरीत पडली, तरी मरण पावली नाही. हाती लागलेल्या झाडाची मुळी धरून ती लोंबकळत राहिली. वाटेने जाणाऱ्या एका वाटसरूने तिला वाचवले आणि ती हळूहळू चालत, विश्रांती घेत घरी परतली. तिचे आईवडिल तिला रागे भरले, पण तिचा नवरा लवकरच घरी परतला आणि त्याला पाहून त्यांना बरे वाटले.

रात्री एकांतात दोघा नवराबायकोची गाठ पडली, तेव्हा बायको हात जोडून नवऱ्याला काकुळतीने विचारू लागली, 'का असे केलेत? माझा अपराध तरी काय होता? की तुमचेच काही रहस्य आहे? खरे सांगा. कुठे आहे तुमचे घर? कोण आहात तुम्ही?' तिच्या डोळ्यांतले पाणी, आवाजातला कळवळा त्याच्या मनाला स्पर्शून गेला. त्याने खरी गोष्ट तिला सांगून टाकली.

> म्हणे जे होणार। तेंचि जाले पाही। आतां खेद नाहीं। या कर्माचा।।
> जाति अनामिक। तुज भ्रष्टविले। काय सांगूं बोले। कीं आतां।।

नवऱ्याचे हे बोलणे म्हणजे ब्राह्मणकन्येवर वज्राघातच होता. क्षणार्धात तिला स्वतःचे भविष्य कळून चुकले, ती शांतपणे उठली आणि वडिलांकडे गेली. तिने विचारले, 'बाबा, एखाद्या ब्राह्मणाच्या भांड्याला जर अपवित्र माणसाचा स्पर्श झाला, तर ते परत पवित्र कसे करून घेता तुम्ही?' वडिल म्हणाले, 'ते अग्निस्पर्शाने शुद्ध होते. अग्निशुद्धी हाच एक मार्ग आहे.'

ब्राह्मणकन्येने स्वतःसाठी तोच मार्ग अनुसरला. तिने अग्निकुंड सिद्ध केले आणि त्यात उडी घेतली; पण हे दृश्य तिच्या पतीने पाहिले, तेव्हा दुःख असह्य होऊन त्यानेही अग्निप्रवेश केला. दोघांची जळून राख झाली आणि कालांतराने त्या राखेतून दोन वेळू वाहेर आले. त्यांपैकी ब्राह्मणकन्येच्या वेळूची कृष्णाने मुरली केली, आणि तिच्या दुःखावर फुंकर घातली.

### कथेतील बदल व त्यांचे स्वरूप

सतराव्या शतकात कवी शिवरामाने सांगितलेली ही मुरलीची कथा आहे. 'महाराष्ट्र लोकसाहित्य माले'च्या दुसऱ्या पुष्पात 'महार-मुरली' या नावाने आलेले आख्यान शिवराम कवीच्या कथेशी मिळते-जुळते आहे आणि तेही ओवीबद्ध आहे. या साच्यात थोडेफार बदल करून इतर आख्यानकथा सिद्ध झालेल्या दिसतात. उदाहरणार्थ, सोहोनींच्या 'उपयुक्त कथासंग्रहा'तील कथा पहा. बायकोला रानात दगड घालून ठार करावे, असा प्रथम या तरुणाचा बेत असतो; पण तहानेने व्याकूळ होऊन ती विहिरीत उतरू लागल्यावर याचे काम आयतेच साधते आणि तिला पाण्यात ढकलून तो पळ काढतो.

तेव्हा ब्राह्मणकन्येच्या पातिव्रत्यावर प्रसन्न होऊन स्वतः श्रीकृष्णच तिथे द्विजरूपाने येतो व तिला वाचवतो. इकडे तरुणाच्या घरी मोठा दुष्काळ पडतो आणि नातलग मरतात तेव्हा बायको दुष्काळात मेल्याची बतावणी करून सासुरवाडीला परतावे, असा विचार करून तो परतून येतो.

सासुरवाडीला त्याची पत्नीच हसतमुखाने त्याच्या स्वागताला पुढे होते. झाल्या गोष्टीबद्दल ती त्याला एकाही अक्षराचा जाब विचारत नाही, तेव्हा नवरा निश्चिंत होतो. संसार सुरळीत चालू होतो आणि यथावकाश त्यांना मुलगा होतो.

दिवसामागून दिवस जातात, पण मुलाचे लक्षण हळूहळू विचित्र दिसू लागते. एका संस्कारी ब्राह्मणघरात वाढणारा तो मुलगा हाडके घेऊन खेळू लागतो. ते पाहून या तरुणाची पत्नी अस्वस्थ होते. नवऱ्याला म्हणते, 'याचे लक्षण असे अभद्र का?'

जिने आपले पूर्वीचे पाप सहज स्वीकारले, ती आता खरी गोष्ट ऐकूनही आपल्याला क्षमा करील, तेव्हा भीती न बाळगता तिला सत्य सांगावे, असा विचार करून नवऱ्याने तिला या वेळी आपल्या जातिकुळाविषयी खरी गोष्ट सांगून टाकली.

मात्र, ते वास्तव उघड होताच त्याची पत्नी संतापाने धगधगून उठली. नवऱ्याने आपल्याशी प्रतारणा केली आणि आपले आयुष्य डागाळले, या भावनेने ती अस्वस्थ झाली. वडिलांकडून तिला अपवित्र वस्तूला शुद्ध करण्याचा उपाय, अग्निशुद्धीचा असतो, हे

समजले. तेव्हा तिने स्वतःच्या भविष्याचा निर्णय घेऊन टाकला. तिने मृत्यूपूर्वी मात्र नवऱ्यासाठी शापवाणी उच्चारली, 'तू रेड्याच्या जन्माला येशील आणि माझ्यासमोर लोक तुझा शिरच्छेद करतील. तुझ्या रक्ताचा टिळा मी लावीन.'

या भयंकर शापवाणीच्या उच्चारानंतर तिने कृष्णाची करुणा भाकली, 'या पाप्याने केवळ मलाच नव्हे, तर साऱ्या ब्राम्हणजातीला भ्रष्ट केले. तेव्हा हे पतितपावना, आता तुझ्यावाचून मला कोणीही तारणहार नाही.' तिची विनवणी ऐकून द्रवलेला कृष्ण तिच्याकडे धावत आला. तिने त्याला विनवले, 'मी तुझ्या मुखाशी मुरली असावे आणि माझ्या मुलाला तू हाताशी धरावेस.'

कृष्णाने ही गोष्ट मान्य केली. मग ती ब्राम्हणकन्या आपल्या मुलासह अग्नीच्या स्वाधीन झाली. त्या राखेतून ती वेळूच्या रूपाने वाढली आणि मुलाचा वेत झाला. त्या वेळूची कृष्णाने बासरी केली आणि वेताची काठी हातात धरली.

सोहनींच्या या कथेसारखीच कथा खळदकरांच्या 'हरिकथा-संग्रहा'त आलेली आहे. केशवदास विठ्ठ यांच्या मुरलीकथेचा साचाही जवळजवळ असाच आहे.

'वंशवृक्षाची उत्पत्ती' या नावाने 'महाराष्ट्र लोकसाहित्य माले'च्या तिसऱ्या पुष्पात मुरलीचीच कथा आली आहे. कोकणी लोकसाहित्यातली एक कथा म्हणून तिचा समावेश या पुस्तकात झालेला असला तरी, सर्वत्र प्रचलित असलेल्या आणि परंपरेने चालत आलेल्या मुरलीकथेचेच ते एक रूप आहे. कळकाची उत्पत्ती सांगण्याच्या निमित्ताने ही कथा सांगितली गेली आहे. या कथेच्या अखेरीला नवऱ्याच्या जन्मरहस्याचा उलगडा होताच पत्नीने सर्व घरालाच आग लावली आणि सर्वांचा मृत्यू ओढवला आणि नंतर तिथे कळकाचे बेट उगवले, असा घटनांच्या तपशिलातला लहानसा बदल आढळतो.

### 'जेजुरीमाहात्म्या'तील मुरलीकथा

'जेजुरीमाहात्म्या'त एक मुरलीची कथा आली आहे. मात्र, ती कवी शिवरामांच्या मुरलीकथेच्या साच्यापेक्षा पूर्ण भिन्न आहे. 'जेजुरीमाहात्म्य' हे खंडोबा आणि खंडोबापरिवार यांच्या माहात्म्य-कथा सांगते. इथे मुरलीकथा म्हणून आलेली कथा 'मुरलीजन्माची' नसून 'मुरळीजन्माची' कथा आहे. अर्थात ब्राम्हणकन्या आणि महार तरुण यांच्या संसारकथेचा संबंध या कथेशी दूरान्वयानेही नाही.

कथा अशी आहे की, बाणासुराची मुलगी बाणा हिचे स्वयंवर मांडले गेले. तिने सर्व इच्छुक पुरुषांना विडे द्यायचे, त्या निमित्ताने भेटायचे आणि आपला पती निश्चित करायचा, असे ठरले. आवडत्या पुरुषाला, तिने रत्नहार द्यायचा ठरला होता. या स्वयंवरात बाणेने मुर राजाला पती म्हणून निवडले, पण बाकीचे राजे रागावतील आणि युद्ध ओढवेल म्हणून प्रधानाने मुर राजाला रत्नहार लपवून गप्प राहण्याचा सल्ला दिला. त्यामुळे मुरानंतर इतरही राजे बाणेकडे येत राहिले.

त्यामधे एक श्रीकृष्ण होता. कृष्ण बाणेकडे गेला. त्याने बाणेकडून विडा स्वीकारला आणि आपली मुरली तिच्या महालात गुपचुप ठेवून तो निघून गेला. नंतर बाणेने मुरली पाहिली आणि ती कोण, कुठून आली, अशी तिची चौकशी चालवली. तेव्हा मुरलीने स्त्रीरूप धारण केले आणि ती बाणेला आपली हकिकत सांगू लागली.

ती मुरली म्हणजे इंद्राची तिलोत्तमा नावाची अप्सरा. आपल्यासारखी नृत्यकुशल आणि गोड गळ्याची अप्सरा दुसरी नाही, या गर्वाने तिने एक दिवस इंद्राची सेवा चुकवली. तेव्हा इंद्राने तिला शाप दिला की, 'तू पृथ्वीवर जाऊन पडशील आणि आपल्या कपटी स्वराने विवाहित स्त्रियांना परपुरुषाच्या मोहात पाडशील.'

जेव्हा तिलोत्तमेने इंद्राकडे उःशाप मागितला, तेव्हा इंद्राने तिला म्हटले की, तू कृष्णाची मुरली बनून आधी गोपींना भुलवशील आणि नंतर जेव्हा बाणेजवळ जाशील, तेव्हा ती तुला शाप देईल. त्या शापामुळे तुला स्त्रीरूप मिळेल आणि नृत्य-गायन करता येईल.

बाणेने तिला जेव्हा तिच्या 'मुरली' नावाचे स्पष्टीकरण विचारले, तेव्हा ती म्हणाली, 'मी बांबूची बनलेली म्हणून माझे नाव वंशी; पण मुर राजाचा लय करण्यासाठी मी निर्माण झाले आहे. म्हणून माझे नाव कृष्णानेच मुरली ठेवले आहे.'

तिचे हे उत्तर ऐकून बाणा संतापली आणि तिने मुरलीला शाप दिला, 'तू कपटी आहेस. आता अशीच स्त्रीरूपात, सगळ्या परिवारासकट माझ्या नवऱ्याच्या अंगणात नाचत रहा.' तेव्हापासून मग इंद्राची दासी आणि कृष्णाची मुरली असलेली ती स्त्री बाणेच्या आणि तिच्या नवऱ्याच्या अंगणात मुरली बनून नाचू लागली.

बापूराव खंडेराव खाडे यांनी 'जेजुरीमाहात्म्या'त ही कथा नोंदवली आहे.

### मुरली आणि मुरळी

आता स्पष्टच लक्षात येईल की, ही कथा मुरली आणि मुरळी यांच्यातील शब्दसाम्याने रचलेली आणि 'मुरळी'च्या उत्पत्तीची कथा आहे. एखादे दैवत समाजात महत्त्व पावते, तेव्हा त्याच्या अवतार-कथांबरोबरच क्षेत्र-माहात्म्यकथा आणि परिवारमाहात्म्यकथा

ही जन्म घेतात. जेजुरीच्या खंडोबाबरोबरच त्याच्या दोघी बायका – वाघ्या, मुरळी, इ. परिवाराच्याही कथा जेजुरीच्या क्षेत्र-माहात्म्यात समाविष्ट झाल्या असल्या, तर नवल नाही. पारंपरिक मन अतिशय श्रद्धेने अशा कथा जपते आणि त्यांवर दृढ विश्वासही ठेवते.

अर्थात मुरळीची प्रथा अस्तित्वात कशी आली, ते आपण जाणत असल्याने या कथेचा वास्तवाशी यत्किंचितही संबंध नाही, हे आपण जाणतो. खंडोबाच्या परिसरात नाचून-गाऊन सेवेत असणारी मुरळी ही प्रथम देवाची दासी आणि नंतर पुरुषदेवांचे प्रतिनिधी असणाऱ्या समाजातील सत्ताप्राप्त पुरुषांची दासी म्हणून कशी रुजू झाली, हे सर्वज्ञात आहे. तेव्हा मुरळी या खंडोबाच्या सेवेतील एका घटकासाठी असलेल्या संबोधनाच्या उगमाचे रहस्य मुरली या वाद्याच्या उगमाशी केवळ नामसादृश्याने जोडले गेले आहे, हे स्पष्ट आहे.

दक्षिणभूमीबरोबर आपण धर्म आणि संस्कृतीच्या क्षेत्रातली अनेक रहस्ये महाराष्ट्राने वाटून घेतली आहेत. त्यांपैकी एक म्हणजे खंडोबा आणि त्याचा परिवार यांचे जन्मरहस्य. धर्मक्षेत्रामधून आणि सामाजिक परिवर्तनाच्या इतिहासामधून जे दुवे आपण खंडोबा या दैवताच्या आणि त्याच्या परिवाराच्या स्वरूपाचा उलगडा करण्यासाठी उचलतो, ते महाराष्ट्राच्या जोडीने आंध्र-कर्नाटकाच्या सांस्कृतिक परंपरेशी निगडित आहेत.

केवळ मुरळीपुरते सांगायचे, तर मुरळी हे नाव 'मरळी' या कन्नड शब्दावरून आलेले आहे. कन्नड भाषेत 'मरळी' या शब्दाचा अर्थ वेश्या असा आहे. तेव्हा मरळीचे देवदासीपण सूचित करणारा 'मरळी' हा शब्द तिच्या 'मुरळी' या संबोधनाचे उगमस्थान आहे, हे निश्चित. माहात्म्यातली स्पष्टीकरणकथा मात्र मुरलीची पुराणांच्या बाजाची कथा रचून मुरळीचा एक शोभन जन्महेतू स्थापित करण्याचा प्रयत्न करते.

सर्वांसमक्ष श्रीकृष्णाच्या अधराला भिडणारी आणि मोहमयी गाणारी मुरली आणि सर्वांसमक्ष नाचणारी, गाणारी, भीड न बाळगता देवसेवा करणारी मरळी यांच्यातील नाते स्त्रीत्वाच्या अस्वस्थ करणाऱ्या भोगवट्याचे दर्शन घडवते. पुरुषप्रधान समाज-व्यवस्थेने एके काळच्या स्त्रीप्रधान समाजव्यवस्थेतील, देवतेच्या सख्या बनलेल्या स्त्रियांना हळूहळू पुरुषदेवांच्या दासीचे स्थान दिले. त्यांना भोगदासी बनविले. हे कटू सत्यच मुरळीच्या जन्माशी धगधगते आहे. म्हणून देवाच्या अंगणात नृत्यगायन करणारी मुरळी नाते सांगते दक्षिणेतल्या मरळीशी. मुरलीशी तिचे जन्मरहस्य अतिकृत्रिमपणे जोडून देऊन पुराणकथांनी मुरळीच्या वास्तव जन्मसंदर्भावर एक सुसंस्कृत, शोभन आवरण घातले आहे, एवढेच.

**पुराणकथांनी झाकलेले कठोर वास्तव**

कठोर सामाजिक सत्यांवर पुराणकथांनी वारंवार 'सुंदर' आवरणे चढविली आहेत. किंबहुना समाजाला न सोसणाऱ्या, न पचणाऱ्या वास्तवावर दिव्य कथांचा बाज उभा करणे, आणि परिवर्तनाची किंवा विद्रोहाची बीजे वागवणाऱ्या वस्तुस्थितीला अद्‌भुतकथांचे रूप देऊन वळवणे-वाकवणे हे काम देव-माहात्म्य-कथा, क्षेत्र-माहात्म्यकथा किंवा महात्म्यांच्या चरित्रकथा कधी अत्यंत कुशलतेने, तर कधी हास्यास्पद रीतीने पण अविरत करीत आल्या आहेत.

मुरलीची जन्मकथाच या दृष्टीने पहाः वास्तविक ती एका अति-शूद्राची आणि एका स्त्रीची शोकांतिका आहे. आपल्या कुशाग्र बुद्धीच्या बळावर ज्याने अप्रत्यक्ष रीतीने वेदांचे ज्ञान मिळवले आणि ज्याची वाणी संस्कृत भाषेचे सामर्थ्य आणि सौंदर्य पेलण्यासाठी पूर्ण सक्षम बनली, अशा जन्माने अंत्यज जातीतला एक तरुण या कथेत आहे. तो कर्माने उंच पोहचला; पण त्याचा अपराध एवढाच होता, की त्याची जात हीन होती. त्यामुळे गुणकर्माने ब्राह्मण ठरत असला तरी, समाजात त्याला ब्राह्मण म्हणून प्रतिष्ठा मिळणे केवळ अशक्य होते. ब्राह्मण पत्नी मिळणेही अशक्य होते. ब्राह्मणाचे कार्य करीत, ब्राह्मण शिष्यांचा गुरू म्हणून जगणे हा त्याचा घोर अपराधच होता.

कथेचा नायक असलेला अंत्यज तरुण या अन्याय्य सामाजिक दृष्टीचा बळी ठरला. त्याला प्रतिष्ठा हवी होती आणि त्यासाठी आवश्यक ते ज्ञान त्याच्यापाशी होते. आपले जन्मरहस्य त्याने लपविले, ते अनर्थाच्या भीतीने, समाजात सन्मान्य जीवन जगणे अशक्य होईल या भीतीने. त्याचा सुस्थित संसार त्याला हवा होता, पण पत्नीपाशी जन्मरहस्य उघड करण्याने त्याचा संसारच नव्हे, तर अस्तित्वही धोक्यात आले असते. म्हणून नाइलाजाने त्याने पत्नीच्या वधाचा प्रयत्न केला. तो व्यर्थ झाला, आणि पत्नीच्या समंजसपणामुळे त्याचा संसारही सावरला गेला; पण मुलाच्या जन्मानंतर पुन्हा ती अवघड वेळ आली. तेव्हा पत्नीने आधी दाखवलेल्या औदार्यामुळे तिच्यापाशी आपले जन्मजात अंत्यजपण उघड करण्याचे धैर्य त्याने दाखवले.

आपल्या वधाचा पतीने केलेला प्रयत्न त्याची पत्नी विसरू शकली; त्यासाठी त्याला क्षमाही करू शकली. पण तो जन्माने अंत्यज आहे, ही गोष्ट मात्र ती स्वीकारू शकली नाही. प्रत्यक्ष आयुष्य जगताना या रहस्याचा कोणताही अपायकारक परिणाम तिला जाणवला नव्हता, पण ते रहस्य उघड झाल्यावर तिच्या आयुष्याला चूडच लागली. आत्मघाताशिवाय दुसरा मार्ग तिला उरला नाही.

अनुक्रमणिका

हे सारेच कथानक मन खळबळून टाकणारे आहे. ज्या सामाजिक विचारभूमीतून ही कथा वर आली, तिचे दर्शन मोठे विदारक आहे. कथेचा नायक जातिव्यवस्थेचा बळी आहे. अंगची हुशारी आणि अभ्यासपूर्वक मिळवलेले ज्ञान या गोष्टी त्याला प्रतिष्ठा देऊ शकत नाहीत. उलट त्याचे विद्याध्ययन हेच त्याचे पाप ठरते. त्याची जन्मसिद्ध जात हीच त्याच्या आयुष्याचे मोल ठरवणारी एकमेव कसोटी, आणि त्या कसोटीवर तो नीचच ठरतो – समाजातही आणि संसारातही.

खरे तर त्याने ब्राह्मणधर्म व्यवस्थित निभावला. त्याचे ज्ञान चोख होते आणि तो गुरू-शिष्य संबंधात कोठेही उणा पडलेला नव्हता. तो गृहस्थधर्मही योग्य प्रकारे निभावत होता. म्हणजे सामाजिक आणि प्रापंचिक अशा दोन्ही आघाड्यांवर तो कर्तव्यदक्ष माणूस होता.

तरीही त्याला आपली जात उघड करणे शक्य नव्हते. कारण, वर्तनाने आणि ज्ञानाने तो कितीही शुद्ध असला तरी, जन्माने 'अशुद्ध' होता आणि तत्कालीन समाजात माणसाच्या गुण-कर्मापेक्षा त्याची जात अधिक महत्त्वाची होती. नव्हे, तीच एकमेव जन्ममरणाहून अधिक महत्त्वाची होती.

त्यामुळे तो जन्माने नीच म्हटल्यावर त्याचे शिक्षण, ब्राह्मण मुलीशी लग्न आणि ब्राह्मण शिष्यांना ज्ञानदान हे सर्वच महाभयंकर अपराध ठरले आणि त्यासाठी त्याला कठोर शासनही झाले. अग्नीत जळून मृत्यू आणि रेड्याच्या जन्माला येण्याचा शाप हा जणू त्याच्या कथित गैरकृत्यांचा अटळ परिणाम ठरला.

त्याची पत्नी तर त्याच्याहूनही दुर्दैवी म्हटली पाहिजे. समाजव्यवस्थेत तिचे स्वतंत्र अस्तित्व गृहीत नव्हते. स्त्री म्हणून तिची किंमत प्रथम वडिलांवरून आणि नंतर पतीवरून ठरली जात असे. या कथेतल्या ब्राह्मणकन्येचा विवाह तिच्या वडिलांनी निवडलेल्या तरुणाशी झाला. त्यामध्ये तिच्या इच्छेचा वा निवडीचा संबंध नव्हता. तिने आपल्या पतीशी निष्ठेने संसार केला. मात्र, तिचा पती स्वतःच अन्याय्य अशा समाजव्यवस्थेचा बळी होता म्हणून त्याला प्रतिष्ठित जगण्यासाठी लबाडीचा आश्रय घ्यावा लागला आणि त्याची सर्वाधिक झळ त्याच्या पत्नीला सोसावी लागली.

तिचा कोणताही अपराध नसताना एका दुर्दैवी असहायतेपोटी नवऱ्याने तिला जीवे मारण्याचा प्रयत्न केला. ती योगायोगानेच केवळ वाचली. मात्र, पतीचे जन्मरहस्य समजल्यानंतर आत्मघातावाचून तिच्याजवळ दुसरा पर्याय उरला नाही. तिचा जन्म शुद्ध ब्राह्मणकुळात झालेला असूनसुद्धा आणि पत्नीची भूमिका तिने निष्ठेने निभावलेली असूनसुद्धा आपण अंत्यजाची पत्नी आहोत, असे तिला समजले, तेव्हा आपला जन्म अपवित्र झाल्याचा धक्का तिला बसला. वेदज्ञ आणि आचारशुद्ध असा आपला पती ब्राह्मणेतर असल्याची एकही खूण वर्तनात वा चारित्र्यात वागवत नसतानाही तो जन्माने अंत्यज असल्याची वस्तुस्थिती ती स्वीकारू शकली नाही. कारण, समाज ती स्वीकारणारच नाही, याची पूर्ण खात्री तिला होती. काळाची आणि व्यवस्थेची बंदिनी असलेल्या असहाय स्त्रीजातीचेच दर्शन या ब्राह्मणकन्येच्या रूपाने घडते आहे, असे दिसते. व्यवस्थेबरोबरच पतीच्याही लबाडीचा बळी ठरलेली ही स्त्री त्या अंत्यजापेक्षाही दुर्दैवी म्हटली पाहिजे.

**कथेचे अन्वयार्थ**

या कथेच्या विविध रूपांमध्ये तपशिलात थोडे-फार फरक आढळले तरी, आशयाचे मूलकेंद्र एकच आहे आणि ते एका बाजूने स्त्रीशूद्रांच्या सामाजिक शोकांतिकेशी निगडित आहे, तर दुसऱ्या बाजूने ते धर्मविधीशी निगडित झाले आहे. वंचना-मृत्यू-दैवतीकरण-सूड अशा तऱ्हेचा हा कथाबंध आहे.

एका ब्राह्मण स्त्रीचा एका अस्पृश्याशी फसवणुकीतून विवाह झाला. फसवणूक लक्षात आल्यावर तिने आत्मदहन केले. तिचे देवतेत रूपान्तर झाले आणि तिच्या नवऱ्याचा तिच्यापुढे बळी देण्यात आला – या प्रकारच्या कथाबंधाने एका विशिष्ट सामाजिक मनोभूमीत जन्म घेतला आहे. जन्मजात श्रेष्ठ-कनिष्ठतेचे निकष प्राणपणाने जपणारा समाज, जन्माने कनिष्ठ असणाऱ्यांवर सातत्याने होणारा अन्याय, त्यांच्या गुणांना नाकारण्यात आलेली प्रतिष्ठा आणि प्रसंगी प्राणांचेही मोल देऊन जातिव्यवस्थेची चौकट अबाधित राखण्याचे माणसावर आलेले अलिखित, अघोषित दडपण यांचे शोकात्म दर्शनच या कथाबंधाने घडविले आहे.

कथेतील महार तरुणाने ज्ञानबळावर सामाजिक प्रतिष्ठा प्राप्त करून घेण्याचा प्रयत्न केला खरा, पण तो वर्णाश्रमाच्या पोलादी चौकटीत अतिशय दुःखद रीतीने अयशस्वी ठरला. शिवाय त्याच्याशी जन्मगाठ बांधलेल्या ब्राह्मण स्त्रीचे आयुष्यही त्याच्याबरोबरच उद्ध्वस्त झाले. तिच्या आत्मनाशाला समाजाने दैवी मुलामा चढवला आणि त्याच्या तथाकथित अपराधाला तिच्याकरवीच शिक्षा घडवून आणली. या अन्याय्य समाजधारणेचे चातुर्य असे की, तिने दोन निष्पाप माणसांना आयुष्यातून उठवले आणि एकमेकांचे वैरी बनवून एकमेकांच्या नाशाचे कारण बनविले.

याहीपेक्षा अधिक विदारकतेचा प्रत्यय देणारी गोष्ट म्हणजे कथानायक महार तरुणाचे उदाहरण 'स्वधर्मत्याग' करणाऱ्या अविचारी माणसाचे म्हणून गणले गेले. सातशे वर्षांपूर्वी चोखा

महाराने आपल्या यातिहीनतेबद्दल खंत व्यक्त केली, पण बंड केले नाही. उलट कथेतील महाराने नाहक 'परधर्म' स्वीकारण्याचे अनुचित काम केले! तेव्हा या दोन महारांची चरित्रे लोकांपुढे ठेवून चोखोबांचा आदर्श ठेवावा, असे आवाहन कीर्तनकारांकडून केले गेले.

या आवाहनामागे जन्मसिद्ध श्रेष्ठ-कनिष्ठतेचा पाठपुरावा आहे, कर्मविपाकशास्त्रानुसार सांगितलेल्या कर्मानुसार जन्म लाभतो हा समज आहे, देवाने दिलेल्या स्थितीत समाधान मानावे असा उपदेश आहे आणि हीन रक्ताचा गुण असा की, माणूस अनुवंशानेच हीन ठरतो, असाही दावा आहे.

जातिप्रधान समाजव्यवस्थेत गुणांची किंमत नाही, माणसाचे माणूस म्हणून मोल नाही आणि जातिबाह्य वर्तनाला प्राणदंडाशिवाय दुसरे शासन नाही, अशा वस्तुस्थितीचे विदारक दर्शन या कथाबंधाने घडविले आहे यात शंका नाही.

### लोकाचार आणि कथाबंध

महाराष्ट्रात ही कथा मुख्यतः कीर्तनकारांनी प्रसृत केली असली आणि रंगवली असली किंवा तिचा संबंध नामसादृश्याने खंडोबाच्या मुरळीशी, तसेच कृष्णाच्या मुरलीशी जोडून दिला असला तरी, ती दक्षिणभूमीत मात्र ठिकठिकाणच्या लोकाचारांशी जोडलेली स्पष्टीकरणकथाच आहे. एखाद्या ठिकाणी एखाद्या देवतेच्या विधवारूपाचे स्पष्टीकरण ती करते, तर एखाद्या ठिकाणी रेडा बळी देण्याच्या प्रथेचे स्पष्टीकरण करते.

महाराष्ट्राच्या धार्मिक आणि सामाजिक प्रबोधनाच्या चळवळीत महत्त्वाचे कार्य करणारे गेल्या शतकातील 'ज्ञानोदय' नावाचे जे ख्रिस्ती नियतकालिक, त्याच्या पहिल्या शंभर वर्षांमधील (१८४२ ते १९४२) लेखनाची सार-सूची 'महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळा'ने प्रकाशित केली आहे. त्यामध्ये १८४८ रोजी निघालेल्या अंकामध्ये, वेळगाव येथे भरणाऱ्या एका यात्रेविषयीची लहानशी नोंद आहे. ती नोंद अशी आहे –

'दर बारा वर्षांनी वेळगावात भरणाऱ्या यात्रेत टोणगा मारण्याची चाल आहे. एका म्हाराने ब्राह्मणवेष धारण करून ब्राह्मणकन्येशी लग्न केले. त्याचा मुलगा हाडे घेऊन खेळे. त्यामुळे त्याचे कपट उघडकीस आले. त्याची बायको त्यास मारण्यास धावली, तेव्हा तो टोणग्याच्या पोटात लपला. पुढे ही स्त्री एका तरुण माणसाजवळ राहिली. तो तिचाच मुलगा निघाला. म्हणून तिने त्यास मारून आत्महत्या केली. या कथेवरून तिथे यात्रा भरते. एका अतिदुष्ट स्त्रीच्या आठवणीसाठी यात्रा भरवणे हे केवढे अज्ञान आहे? (ज्ञानोदय लेखनसार सूची, पृ. ३७७).

या वृत्तावरून सहज लक्षात येते की, –

१. टोणगा बळी देणे हा या यात्रेतील प्रमुख विधी आहे.
२. टोणगावळीच्या प्रथेचे स्पष्टीकरण म्हणून कथा सांगितली जाते आहे.
३. ही कथा अपभ्रष्ट झाली असून दुसऱ्या कथेचा अंश तिच्यात मिसळला आहे.
४. मात्र, कथा ज्या विधीशी जोडली आहे, तो टोणगावळीचा विधी हीच मूळ कथेतील केंद्रवर्ती घटना असणार, हे स्पष्ट आहे.

'रंगायन' हे उदयपूर कलामंडळातर्फे लोककला संग्रहालयाचे मासिक मुखपत्र म्हणून हिंदीमधून प्रसिद्ध होते. डॉ. महेंद्र भानावत यांनी संपादित केलेल्या जुलै १९८१ च्या अंकात मालती शर्मा यांचा एक लेख आहे. 'वर्षमें तीन दिन विधवा रहनेवाली देवी' या शीर्षकाचा हा लेख आहे. कर्नाटक राज्यातील बल्लारी जिल्ह्यात सोंडूर नावाचे एक गाव आहे. तेथील ग्रामदेवीच्या संदर्भात हा लेख लिहिला गेला आहे.

या ग्रामदेवीचे नाव उडचला परमेश्वरी किंवा उडचलाम्मा असे आहे. गावातल्या शानभाग कुलकर्णी ब्राह्मण घराण्याची ही कुलदेवी आहे. मात्र, दरवर्षी ती तीन दिवस विधवा होते आणि नंतर पुन्हा तिचा विवाह महाराशी केला जातो. गावात निमंत्रण-पत्रिका वाटल्या जातात. दही-कांद्याचा नैवेद्य दाखवला जातो. मंदिरात होमहवन होते आणि रेडा बळी दिला जातो. त्याच्या धडाच्या मांसाचा एक हिस्सा कुलकर्ण्यांच्या घरीही येतो, पण ते शाकाहारी असल्याने, त्याचा नुसता स्वीकार करून पुन्हा तो महाराकडेच पाठवून देतात. बळी दिलेल्या रेड्याच्या मस्तकावर दिवा लावून देवीच्या पुढ्यात ठेवण्याची प्रथा आहे. चौथ्या दिवशी विधवा देवी पुन्हा सौभाग्यवती होते, असे मानून मोठा उत्सव केला जातो आणि गावकरी त्या उत्सवात आनंदाने सहभागी होतात.

या उत्सवाचे मूल कारण म्हणून जी कथा मालती शर्मा यांनी नोंदवली आहे, ती आपण चर्चिलेली पूर्वोक्त कथाच आहे. मात्र, इथे त्या कथेला स्थानिक संदर्भ बहाल केले गेले आहेत. गावातले लोक ती मराठेशाहीतली घटना असल्याचे सांगतात.

कथा सांगते की, एके काळी सोंडूर गावावर घोरपडे घराण्याचे राज्य होते. गावातून एक मोठा नाला वहात होता. त्याच्या काठावर कडूलिंबाच्या मोठ्या झाडाखाली शानभागांची पाठशाळा होती. उडचला ही शानभागांची मुलगी. पाठशाळेच्या स्वच्छतेसाठी ठेवलेल्या मुलाने आपली महार जात लपवून ठेवणे, त्याने विद्यावंत

अनुक्रमणिका

होणे, गुरूच्याच मुलीशी त्याचे लग्न होणे, तिने सासरी जाण्याचा हट्ट धरणे, तिथे पोचताच शिजवलेले मांस दृष्टीस पडणे, आपली फसवणूक झाल्याचे कळतांच तिने वडिलांना पापक्षालनाचा मार्ग विचारणे, अग्निशुद्धीचा उपाय तिला समजणे, वडिलांनी चिडून जावयाचा वध करणे आणि उडचलेचे देवीत रूपांतर होणे, अशी ही कथा किरकोळ तपशील वगळता पूर्वोक्त कथाच आहे.

या कथेचा शेवट स्थानिक रेडाबळीच्या प्रथेला स्पष्ट करणारा आहे. उडचलेचे वडिल तिच्या नवऱ्याला ठार मारतात. उडचला विधवा होते; शोकाकुल होते. तेव्हा तिचे वडिल एक रेडा सोडतात आणि म्हणतात, 'हाच तुझा नवरा. आता माझ्या संतापाचा परिणाम म्हणून दरसाल याचा मृत्यू ओढवेल'. उडचला ही देवी बनते आणि दरवर्षी तिच्यापुढे रेडाबळी दिला जातो.

उडचला ही सोंडूरची ग्रामदेवी आहे. तिच्यासाठी दरवर्षी तिच्या नवऱ्याचे प्रतीक म्हणून बळीचा रेडा सोडला जातो. तो गावभर विनासायास भटकतो, माजतो. माघी पौर्णिमेच्या आदल्या दिवशी त्याला पकडतात आणि पौर्णिमेच्या दिवशी स्नान घालून देवीसमोरच त्याला बळी देतात. त्याच्या मुंडक्याचा भाग देवीपुढे ठेवून त्यावर दिवा लावतात आणि तीन दिवस देवीला विधवा म्हणून घोषित करतात. रेड्याचे मांस प्रसाद म्हणून गावातल्या ब्राह्मण घरी जाणे आणि तिथून ते महाराघरी पाठवले जाणे, हा विधीचाच आणखी एक भाग होय.

'द्रविडियन गॉड्स इन मॉडर्न हिंदुइझम' या डब्ल्यू.टी. एलमोर यांच्या पुस्तकात रेडाबळीच्या प्रथेची विस्तृत चर्चा आहे. लेखकाने नोंदल्याप्रमाणे द्रविड लोकदेवतांच्या पूजाविधीत बळीप्रथेला, विशेषतः रेडाबळीच्या प्रथेला विशेष स्थान आहे. फुलांनी शृंगारून रेडा बळी दिला जातो आणि कित्येकदा त्याच्या रक्तात कालवलेला भात रस्त्यात उधळला जातो.

रेडाबळीच्या दक्षिणी प्रथेची स्पष्टीकरणकथा म्हणून एलमोरने, मेसनाक महाराचीच पूर्वोक्त कथा नोंदवली आहे. ही कथा जवळ जवळ सर्वच द्राविड ग्रामदेवतांशी निगडित आहे, आणि कथेत स्थानबदलाबरोबरच तपशिलाची विविधता आली आहे.

तेलुगुभाषक प्रदेशातल्या काही मातृदेवतांची चर्चा डॉ. तारा परांजपे यांनी 'आंध्र-महाराष्ट्राचा सांस्कृतिक अनुबंध' या त्यांच्या पुस्तकात केली आहे. मरिअम्मा आणि पोचम्मा या दोन देवतांच्या संदर्भात रेडाबळीची चर्चा करताना त्यांनी एलमोरच्या विवेचनाचाच धागा जोडून घेतला आहे. मरिअम्माचीच विविध रूपे गंगम्मा, अंकम्मा, पोलेरम्मा, पोचम्मा, धावम्मा अशी आहेत. या सर्व देवतांसाठी रेडा बळी दिला जातो.

रेडाबळीच्या प्रथेची स्पष्टीकरणकथा डॉ. परांजपे यांनी जी नोंदली आहे, ती थोड्याफार फरकाने पूर्वचर्चित कथाच आहे. या कथेत मेसनाक महाराची पत्नी ही आंधळ्या ब्राह्मणाची मुलगी आहे. गावकऱ्यांच्या पुढाकाराने त्यांचे लग्न होते. पण पुढे त्या मुलीला आपला नवरा ब्राह्मणवेषातील महार असल्याचे ओळखू येते. सत्य समजल्यावर संतापून ती गावकऱ्यांना दूषणे देते. शेवटी गावकरी तिची देवी म्हणून पूजा करतात आणि तिच्या नवऱ्याचा शिरच्छेद करून त्याचे तंगडे त्याच्याच तोंडात देतात. या घटनेचे स्मरण म्हणून दरवर्षी रेडाबळीचा विधी केला जातो.

थोड्याफार फरकाने हीच कथा 'मुंबई गॅझेटियर'च्या धारवाड खंडात आलेली आहे, असे डॉ. परांजपे यांना आढळून आले आहे. रेडा बळी देणे, तो देवीचा पती आहे असे मानणे आणि काही वेळा त्याचे देवीशी लग्न लागणे या विधींना समाजेतिहासाच्या दृष्टीने महत्त्व आहे. कर्नाटक, तेलंगण आणि महाराष्ट्र या प्रांतांत सर्वत्र देवतांपुढे बळी दिला जाणारा रेडा हा बहुधा त्यांचा पतीच आहे. गडचांद्याला तर दरवर्षी चैत्री पौर्णिमेला धुरपतामायचे लग्न अगदी वाजत-गाजत रेड्याशी लावले जाते. या विधीत अग्रमानाचे असतात ते मांग, महार, परिहा, होलिला, माडिगा असे, हलक्या जातीचे मानले गेलेले लोक.

देवीला नरबळी देण्याची प्रथा प्राचीन काळी अस्तित्वात होती. तीच रेडाबळी देऊन प्रतीकात्मक रीतीने आजही टिकून आहे. समारंभपूर्वक बलिदानाचे हे प्रतीकरूप आज बहुतेक दक्षिणी ग्रामदेवतांच्या पूजोपचारांत, विधिविधानांत आढळून येते. मातृ-देवतांपुढे दिल्या जाणाऱ्या नरबळीचे रूपान्तर काळाच्या ओघात रेडाबळीमध्ये झाले आणि त्या प्रथेचे विध्यंगभूत अवशेष दक्षिण भारताच्या भूमीवर सर्वत्र टिकूनही राहिले. बदलत्या सामाजिक जीवनात या प्रथेशी निगडित असा एक स्पष्टीकरणात्मक कथाबंध जन्माला आला आणि त्याने जातिप्रधान समाजव्यवस्थेतील शोषित-दुर्बलांची शोकांतिकाच आपल्या घटनेत सामावून घेतली.

'The context is ritualistic & most commonly part of a festival held in a temple dedicated to the now deified human figure.' (पृ. १७१) असा या बलिदानप्रथेसंबंधीचा उल्लेख 'अनदर हार्मनी' या ब्लॅकबर्न – रामानुजन यांनी संपादित केलेल्या पुस्तकात स्ट्यूअर्ट ब्लॅकबर्न यांनी केलेला आढळतो.

विशेषतः शूद्रातिशूद्रांच्या या देवतांच्या उपासनेचा स्वीकार (भयापोटी), जेव्हा उच्चवर्णीयांनी केला, तेव्हा ती ती देवता मुळात ब्राह्मणकन्याच असल्याची आणि तिचे मूळ उपासक तिचे

अपराधी किंवा तिला भ्रष्टविणारे असल्याची आणि म्हणून तिला संतुष्ट करायचे, तर ते वध्य असल्याची स्पष्टीकरणे देणारी कथा त्यांच्या 'प्रतिष्ठे'च्या दृष्टीने त्यांना आवश्यक वाटली. मिथकनिर्मितीचे हे संदर्भ कोणाही विवेकी मनाला अस्वस्थ करतील. मराठी कीर्तनकारांच्या मुरली आख्यानाच्या कूळकहाणीमुळे अस्वस्थता येते ती अशी.

# कादंबरी व बखर वाङ्मय

पंडित टापरे

कादंबरी व बखर वाङ्मय हे दोन कथनात्मक साहित्यप्रकार आहेत. मराठी गद्याची परंपरा खंडित परंपरा म्हणून ओळखली जाते. महानुभावीय गद्य – बखर गद्य – इंग्रजी राजवटीच्या प्रारंभापासून उदयाला आलेले गद्य अशी ती परंपरा मांडता येते.

बखर हा शिवकाळात उदयाला आलेला वाङ्मयप्रकार. 'खबर' म्हणजे माहिती देणे या अरबी शब्दाचा अपभ्रंश 'बखर' होय असे एक मत, तर बक् म्हणजे बोलणे या धातूपासून बखर शब्द आला असे इतिहासाचार्य राजवाडे यांचे मत. डॉ. श्री.रं. कुलकर्णी यांनी 'प्राचीन मराठी गद्यः प्रेरणा आणि परंपरा' या ग्रंथात काही व्युत्पत्ती मांडल्या आहेत. 'बखेर पाठवून देईन' असे शब्द 'राक्षसतागडीची लढाई' या बखरीत शेवटी आलेले आहेत. 'वृत्तान्त' हा त्याचा अर्थ आहे. शिवपूर्वकाळात बखर म्हणजे वृत्तान्त असाच अर्थ रूढ होता. 'बखेर' हा शब्द अधिकृत कागदपत्रांतही वापरलेला आहे. यातील एकाराविषयीची शंका निरसन करताना असे म्हटले जाते – पूर्वी पत्राच्यावर 'क्षेम' वा 'कुशल' लिहिले जाई. यांचा फार्सी पर्यायवाची शब्द 'बिहखैर' अथवा 'बखैर' असा आहे, आणि बखरी या पत्ररूपाने सादर होत असत. त्यावरून 'बखेर' शब्द आला असे एक अनुमान.

बखरीची दुसरी व्युत्पत्ती अशीः टिकाऊ स्वरूपाचे लेखन पूर्वी चामड्यावर लिहिले जाई. ते चामडे बकरीचे. या बकरी शब्दाचा अरबी शब्द 'बकर'. त्यातील कंठय 'क'चा उच्चार मराठी 'ख' सारखा होतो. ताम्रलेख, शिलालेख हे जसे वाह्यरूपां-वरून ओळखले जातात, तसेच 'बखर' लेख-बखर असे बाह्य रूपावरून रूढ झाले असावे.

'महाराष्ट्र सारस्वता' चे पुरवणीकार, 'मराठेशाहीत बखर हा शब्द माहिती देणे या अर्थाने रूढ झालेला दिसतो' असे म्हणतात, तर 'साधन-चिकित्सा' कर्ते वा.सी. बेंद्रे 'बखरी म्हणजे चरित्रग्रंथ' असे म्हणतात, तर 'चरित्र व आख्यान' या स्वरूपात बखरीचे लेखन झाल्याचे डॉ. श्री.रं. कुलकर्णी मानतात.

मुसलमानांच्या 'तवारिखा' हा इतिहासलेखनाचा आदर्श बखरकारांसमोर होता. तवारिखा म्हणजे तारीखवार घडलेल्या हकीगतींच्या नोंदी म्हणजेच इतिहास.

यांशिवाय डॉ. गं.ब. ग्रामोपाध्ये यांनी बखरीची परंपरा थेट ऋग्वेदकाळापर्यंत नेलेली आहे. ऋग्वेदात राजप्रशस्तीवर्णन येते. नाराशंसी व गाथा ही त्याची नावे आहेत. नाराशंसी म्हणजे नरांची अथवा नरश्रेष्ठांची प्रशंसा अथवा प्रशस्ती, व गाथा म्हणजे गीतगान.

सारांश, पत्र, लेख, चरित्र व आख्यान अशा विविध दृष्टींनी बखर या शब्दाची व्युत्पत्ती मांडली आहे. चरित्रलेखन, युद्धातील जय-पराजयाची वर्णने, वेधक स्वभावचित्रे, वाक्प्रचार, म्हणी, उपमा, दृष्टान्त यांचे उपयोजन, पुराणाप्रमाणे शेवट ही बखर या साहित्यप्रकाराची काही महत्त्वाची वैशिष्ट्ये आहेत.

१८५७ च्या बाबा पदमनजी यांच्या 'यमुनापर्यटन' या कादंबरीपासून मराठीत कादंबरी हा साहित्यप्रकार आला. कादंबरीच्या अनेक व्याख्या करण्यात आल्या; पण त्यांतून सर्वसामान्यपणे कादंबरीचे खालील गुण मांडण्यात आलेले आहेत. डॉ. उषा हस्तकांनी ते पुढीलप्रमाणे मांडलेले आहेत –

१. कादंबरी हे कथात्म गद्याचे भरपूर लांबी असलेले रूप आहे. तिला किमान लांबी तरी हवीच, त्याशिवाय कादंबरी म्हणून तिचे अस्तित्व जाणवणार नाही. तिच्या लांबीची कमाल व किमान मर्यादा सूचित करण्यासाठी शब्दसंख्येचा आधार घेण्यात आलेला आहे. (३० हजार ते ४० हजार शब्दांपेक्षा स्थूलमानाने थोडी अधिक शब्दसंख्या अपेक्षित असते.)
२. ह्या वाङ्मयप्रकारात कथनाला किंवा निवेदनाला महत्त्व असते.
३. कादंबरीने व्यापलेल्या विषयांची वर्गवारी निश्चित करता येत नाही.
४. लघुकथा आणि लघुकादंबरी ह्यांच्यापेक्षा तिला मानवी जीवनव्यवहारांचे दर्शन अधिक व्यापक स्वरूपात घडविता येते. कारण, तिचा फलक त्यांच्याहून अधिक विस्तृत असतो.
५. घटना, व्यक्ती, वातावरण इत्यादी घटकांच्या साहाय्याने मानवी जीवनाशी निगडित असणाऱ्या वास्तवाच्या विविध-स्तरीय, व्यामिश्र रूपांचे दर्शन तिला घडविता येते. त्यासाठी,

सामान्यतः स्थलकालाच्या व्यापक-पटाचा उपयोग केलेला असतो.[३]

येथे आपण बखरीच्या व्युत्पत्तीचा विस्ताराने विचार केला. तसेच, कादंबरीचीही स्थूल वैशिष्ट्ये पाहिली. या दोहोंतील साम्य कोणते ते पाहणे आता प्रस्तुत आहे. कादंबरी म्हणजे ऐतिहासिक कादंबरी असे विवेचनाच्या सोयीसाठी येथे गृहीत धरले आहे.

हे दोनही साहित्यप्रकार अस्सल भारतीय नाहीत. ते आपण परकीयांकडूनच घेतले आहेत. बखरीचे लेखन मुसलमानांच्या 'तवारिखां'वरून झालेले आहे, व 'कादंबरी' आपण इंग्रजी साहित्यावरून घेतली. म्हणजे हे दोनही साहित्यप्रकार अरबी वा फार्सी तसेच इंग्रजी साहित्यातून आलेले आहेत.

या दोनही साहित्यप्रकारांत कथनाला, निवेदनाला महत्त्व आहे. हे कथन वा निवेदन जेवढे प्रभावी असेल तेवढे ते रसिकांशी संवाद साधते.

या दोनही साहित्यप्रकारांत इतिहासाचे कथन तटस्थपणे केले जात नाही. कादंबरीकाराला आपल्या आशयाला योग्य रूप देताना इतिहासामध्ये बदल करावा लागतो. उदा. – 'स्वामी' या रणजित देसाई यांच्या कादंबरीतील शेवटचा, रमेने सती जाण्याचा प्रसंग. इतिहास सांगतो की, माधवरावाने तिला सती जाण्याविषयी सांगितले होते, तर कादंबरीत ती स्वेच्छेने सती जाते असे सांगितले आहे, तर मल्हार रामराव चिटणीसविरचित 'श्री शिवछत्रपतींचे सप्तप्रकरणात्मक चरित्र' मध्ये शिवाजीच्या मृत्यूसमयी नक्षत्रपात, भूमिकंप झाल्याचे वर्णन येते. सारांश, ऐतिहासिक वास्तवाचे जे रूप असते त्याला आदर्शाचे रूप देण्याचा दोघेही प्रयत्न करतात.

या दोहोंची आपण जर इतिहासाशी तुलना केली तर लक्षात येते की, हे दोनही साहित्यप्रकार केवळ घटना मांडत नाहीत, तर दोघेही त्या घटनेला वर्णनात्मकतेची जोड देतात.

ऐतिहासिक कादंबरी व बखर या दोहोंतूनही मराठी मनाचे जिवंत चित्रण आपणास पाहावयास मिळते. मराठ्यांनी गाजवलेला पराक्रम, देशप्रेम, धर्मरक्षण या मूल्यांशी एकरूप झालेले मराठी मन येथे दृष्टोत्पत्तीस पडते.

दोहोंचे वाचन करताना रसिकांना भावनात्मक प्रत्यय येतो. भूतकाळातील घटना, मानवी स्वभाव, मानवी मूल्ये, संघर्षातील नाट्य, समरप्रसंगातील उत्कटता यांना तेथे चैतन्य लाभते.

या दोहोंमध्येही काव्यात्मक कल्पना, आकर्षक निवेदनशैली, मांडणी, अलंकार, म्हणी, सुभाषिते यांची कलात्मक पखरण असते. सारांश, परकीय साहित्यातून दोहोंचा उदय, कथन, निवेदनावर भर, वर्णनात्मकता, भावनात्मक प्रत्यय, काव्यात्मक कल्पना, भाषा हे साम्याचे मुद्दे आढळतात.

यानंतर या दोहोंतील भेदाचे मुद्दे पाहणे अगत्याचे आहे. हा भेद पाहताना जाणवते की, कादंबरीकार भावनात्मक सत्य सांगत असतो. त्यासाठी घटनांची निवड करतो. सुसंगत व संकलनात्मक मांडणी करतो. बखरकाराला नायकाचे चरित्र मांडावयाचे असते. त्याचा इतिहास सांगावयाचा असतो. भावनात्मक सत्य मांडणे ही त्याची प्रतिज्ञा नसते. त्यामुळे त्याची घटनांची निवड व मांडणी कादंबरीकारापेक्षा वेगळी असते.

इतिहासाने जी वस्तुस्थिती समोर ठेवलेली आहे तिच्यातून कादंबरीकार संपूर्ण काल्पनिक सृष्टी निर्माण करतो. त्यात कल्पनारम्यता असते. बखरकार काही संपूर्ण काल्पनिक सृष्टी समोर ठेवत नाही. जी ऐतिहासिक वस्तुस्थिती असते, ती चालती-बोलती करण्याचा त्याचा प्रयत्न असतो, आणि हे करताना ऐतिहासिक घटनांची आपणास नोंद घ्यावयाची आहे याचे त्याला भान ठेवावे लागते. या बंधनामुळे घटनांची नवनिर्मितीही त्याला करता येत नाही.

कादंबरी व बखर यांच्यातील भेद पाहताना लक्षात येते की, कादंबरीत मानवी जीवनव्यवहाराचे दर्शन अधिक व्यापक स्वरूपात पाहवयास मिळते. येथे घटना, व्यक्ती, वातावरण इत्यादी घटकांचे विविध स्तरीय व व्यामिश्र दर्शन घडते. बखरीतील दर्शन एकस्तरीय व एकाच पातळीवरचे असते.

कादंबरीतून साकारलेला नायक वा जीवनपट हा सबंध मानवजातीचा प्रतिनिधी असतो. 'स्वामी' तील माधवराव हे जगाच्या पाठीवरील कोणाही रसिकाला मोह घालतात. कॅप्टन वासुदेव बेलवलकराची 'शर्थीनं राज्य राखलं' ही कादंबरी वाचून फ्रान्समधील मराठीचे विद्यार्थी शनिवारवाडा पाहण्यास येतात, हा प्रसंग या दृष्टीने पुरेसा बोलका आहे; पण 'पेशवे बखर' मधील माधवराव विशिष्ट समाजाचे प्रतिनिधीच राहतात. पानिपतचा पराभव, गृहकलह, पराभवाचे उट्टे काढण्यासाठी आतूर झालेले माधवराव हे मराठी दौलतीची केवळ चिंता या परिघातच बद्ध झालेले आहेत असे जाणवते.

कादंबरी ही स्वतंत्र कृती आहे. ऐतिहासिक कादंबरी लिहिताना आपण कोणकोणती ऐतिहासिक साधने धुंडाळली, वाचन, चिंतन व मनन केले याची कैफियत कादंबरीकार देतात; पण या साऱ्यांच्या रसायनातून जी कलाकृती अवतरते ती कादंबरीकाराचा स्वतःचा दृष्टिकोन, तत्त्वज्ञान घेऊन अवतरते. बखरीत याचा अभाव असतो. कोणाच्या तरी 'सांगी' वरून तो लिहीत असतो. चरित्र सांगणे, इतिहास सजवणे ही त्याची भूमिका असल्यामुळे त्याच्या लेखनात एकांगीपणा येतो. ते लेखन एकाच पातळीवर राहते.

त्याचे जीवनविषयक तत्त्वज्ञान, दृष्टिकोन याचा त्यात अभावच असतो.

ऐतिहासिक कादंबरीत इतिहास हा रस असतो. प्रणयरम्यता, अद्‌भुतता हे आधार त्यास असतात. बखरीत हे आधार नसतात. अद्‌भुतरस जरी बखरीत असला तरी तो अवास्तव, अतिरंजित स्वरूपात असतो.

कादंबरीकार हा Conscious artist असतो. आपण एक कलाकृती निर्माण करीत आहोत याची स्पष्ट, स्वच्छ कल्पना त्याला असते; पण बखरकार हा Unconscious artist असतो. आपण इतिहास सांगतो आहोत ही त्याची भूमिका असते. त्या अनुषंगाने जी काही काव्यात्मकता, आलंकारिकता येत असेल, एखाद्या पात्राच्या स्वभावाचा विशेष स्पष्ट केला जात असेल, ते अजाणता घडते – जाणीवपूर्वक नाही.

तरीही बखरीविषयीचे पुढील निरीक्षण महत्त्वाचे ठरावे.

'ती जितकी वीरकथा आहे तितकीच समाजकथा आहे, संस्कृतिकथा आहे. महाराष्ट्रीय मनाची निदर्शक गाथा असे तिला म्हणता येईल. मराठी माणसाची सारी वैशिष्ट्ये तेथे दृग्गोचर झाली आहेत. रीतिरिवाज, वेष-अलंकार, महाल-वाडे, बैठका, स्त्रियांकडे पाहण्याची प्राचीन महाराष्ट्राची खानदानी आणि वैभवशाली परंपरा, अध्यात्मिकतेसाठी चाललेली धडपड, औदार्य, एकनिष्ठता, वेडरपणा, हट्टीपणा, कलहप्रियता, द्वेष, परखडपणा, कठोरपणा अशा मराठी मनाचा शब्दबद्ध आलेख म्हणजे बखरवाङ्मय.'[२]

बखरकारासमोर तवारिखा, चरित्र, आख्यान हे साहित्यप्रकार होते; पण त्यांतील विविध ग्रंथांचे जाणीवपूर्वक त्याने किती परिशीलन केले असावे, याविषयीचे त्याचे अध्ययन किती होते, याविषयी निश्चित असे विधान करता येत नाही. पेशवाईच्या अस्तानंतर हा साहित्यप्रकारही अस्तंगत झालेला आहे. उलट कादंबरी ही विविध परिमाणांनी विकसित झाली आहे. असे असले, तरी डॉ. जान्हवी संत म्हणतात त्याप्रमाणे 'मराठी ऐतिहासिक कादंबरीची पूर्वपीठिकाः बखर गद्य' हे आपणास मान्य करावे लागते.[३]

कादंबरी व बखर यांचा विचार करताना इतिहासाचाही विचार करावा लागतो. कादंबरी व इतिहास या दोघांनाही बखर सामग्री पुरवते, हे बखरीचे आणखी एक वैशिष्ट्य.

थोडक्यात, कादंबरी व बखरवाङ्मय यांच्यातील साम्य-भेद पाहिल्यावर या दोनही साहित्यप्रकारांची वरील वैशिष्ट्ये आपणास अधिक स्पष्ट होतात.

**संदर्भ**

१. संपादक श्री.पु. भागवत, सुधीर रसाळ, मंगेश पाडगावकर, शिल्पा तेंडुलकर, अंजली कीर्तने – 'साहित्यः अध्यापन आणि प्रकार (प्रा. वा.ल. कुलकर्णी गौरवग्रंथ) मौज प्रकाशन, मुंबई, १९८७ पृ. २४३.
२. बाळ (द.ता.) भोसले – मराठी बखर, 'मनोहर' आक्टोबर १९६४ पृ. २८.
३. जान्हवी संत – मराठी ऐतिहासिक कादंबरीची पूर्वपीठिकाः बखर गद्य-आलोचनाः फेब्रुवारी १९७१, पृ. ३.
गं.ब. ग्रामोपाध्ये – मराठी बखरवाङ्मयचा पुनर्विचार, मेहता पाब्लिशिंग हाऊस, पुणे – १९८६.

# मुक्तकेशी द्रौपदी*

म.अ. मेहेंदळे

द्यूताच्या खेळात पांडव हरल्यावर द्रौपदीला सभेत आणताना, आणि तिथे आणल्यावर, तिची जी विटंबना झाली ती दोन तऱ्हेची होती. सभेत आणताना निर्दयपणे तिचे केस धरून तिला ओढत आणण्यात आले, आणि सभेत तिचे (उत्तरीय) वस्त्र ओढून घेण्याचा अश्लाघ्य प्रयत्न करण्यात आला[१]. ह्या दोन घटनांना उद्देशून आल्फ हिल्टेबाइटल (Alf Hiltebeitel) यांनी दोन दीर्घ लेख प्रसिद्ध केले आहेत. द्रौपदीवस्त्राकर्षणाला उद्देशून लिहिलेला पहिला लेख Draupadī's Garments १९८० साली प्रसिद्ध झाला (Indo-Iranian Journal XX 97-112), आणि द्रौपदीला सभेत आणताना तिच्या केसांच्या अवस्थेवर Draupadī's Hair हा दुसरा लेख १९८१ साली प्रसिद्ध झाला (Autour de la déesse Hindoue, ed. Madeleine Biardeau, Paris, 1981, 179-213).

द्रौपदीवस्त्रहरण – खरे तर द्रौपदीवस्त्राकर्षण – ह्या विषयावर मी पूर्वी दोन व्याख्याने दिली. विषयाच्या पूर्वार्धाचा विस्तार कै. ह.रा. दिवेकर व्याख्यानमालेतच १९८७ साली केला (प्रसिद्धीः 'नवभारत' मे १९८७, २३-३९). त्यानंतर विषयाच्या उत्तरार्धाची मांडणी ज्ञानप्रबोधिनीत संत्रिकेतर्फे झालेल्या एका निबंधवाचनात केली (प्रसिद्धीः 'नवभारत' जुलै १९८७, १-१४). ह्या निबंधात हिल्टेबाइटल यांच्या Draupadī's Garments ह्या विषयावरील विचारांचा सविस्तर परामर्ष मी घेतला आहे आणि त्यांचा सारा कल्पनाविलास विनबुडाचा असल्याचे माझे मत मांडले आहे. आजच्या व्याख्यानात त्यांच्या Draupadī's Hair ह्या विषयावर आधारलेल्या मताचा विचार करायचा आहे.

Draupadī's Hair ह्या विषयावरील लेखासाठी हिल्टेबाइटल यांनी महाभारतावरोबरच भट्टनारायणाच्या 'वेणीसंहार' ह्या नाटकाचाही उपयोग केला आहे. आजच्या व्याख्यानात मी मुख्यत्वे त्यांनी महाभारतातल्या पुराव्याचा जो उपयोग केला आहे त्याचाच विचार करणार आहे. आवश्यक असेल तेथेच 'वेणीसंहारा'चा उल्लेख मी करीन. तसेच, हिल्टेबाइटल यांच्या विवेचनात क्वचित असा भाग आहे की, ज्यावर सभेत विवेचन करणे मला अप्रशस्त वाटते. त्या भागाचा उल्लेख मी करणार नाही. त्याचा अर्थ असा मात्र नाही की, माझ्या मताला तो भाग अनुकूल नसल्याने आपणापासून तो भाग मी लपवीत आहे.

हिल्टेबाइटल यांच्या विवेचनाचे मुख्य सूत्र प्रथम सांगतो म्हणजे महाभारतातील पुराव्याचा त्यांनी ज्या तऱ्हेने उपयोग केला आहे ते समजणे सोपे होईल. Draupadī's Garments ह्या आपल्या पहिल्या लेखात हिल्टेबाइटल यांना कृष्णा द्रौपदीत आपल्या काळ्या आईचे, पृथ्वी मातेचे दर्शन झाले. Draupadī's Hair ह्या लेखात त्यांना त्याच कृष्णा द्रौपदीत कृष्णवर्णाच्या कालीमातेचे दर्शन घडते. द्रोपदीत कालीदेवी पाह्यची तर कालीच्या सारखेच द्रौपदीचे केस मोकळे सोडलेले हवेत. म्हणून हिल्टेबाइटल यांचे सारे प्रतिपादन असे आहे की, दुःशासनाने द्रौपदीचे केस धरले तेव्हा ते मोकळे होते, तिने वेणी घातलेली नव्हती, आणि तशाच अवस्थेत तिने ते केस वनवासात, अज्ञातवासात, आणि त्यानंतर झालेल्या युद्धात दुर्योधनाचा नाश होईपर्यंत ठेवले होते.

हिल्टेबाइटल यांनी दिलेल्या माहितीप्रमाणे दक्षिण भारतात अशी एक कल्पना रूढ आहे की, सभेत अपमान झाल्यावर द्रौपदीने प्रतिज्ञा केली की, तिचे केस इतःपर ती मोकळे ठेवील, आणि दुर्योधनाच्या अथवा दुःशासनाच्या रक्ताने ते माखल्याखेरीज केसांची ती वेणी घालणार नाही. ह्या कल्पनेचा आविष्कार तामिळनाडू, कर्नाटक, आणि केरळमध्ये प्रचलित असलेल्या महाभारत कथेत, तसेच कथकली, यक्षगान ह्यासारख्या कलाविष्कारात आढळतो.

---

* टिळक महाराष्ट्र विद्यापीठाने आयोजित केलेल्या डॉ. ह.रा. दिवेकर स्मृतिव्याख्यानमालेत पुणे येथे दि. १७ मार्च १९९२ रोजी दिलेले व्याख्यान.

१. दुर्योधनाने आपली मांडी उघडी करून द्रौपदीला दाखविण्याचा मवालीपणा महाभारतकथेत खरोखरी घडला असला तर द्रौपदीच्या एकंदर विटंबनेचा तो कळस म्हणावा लागेल. प्रस्तुत लेखकाच्या मते तो प्रसंग कथेत मागाहून घुसडला गेला, आणि उपलब्ध वर्णनावरून दुर्योधनाचा उद्देश द्रौपदीपेक्षा भीमाला आपली मांडी दाखविण्याचा होता असे म्हणावे लागते.

अनुक्रमणिका

एका प्रतिज्ञेचा उल्लेख उत्तर भारतात प्रथम सातव्या-आठव्या शतकातल्या भट्टनारायणाच्या 'वेणीसंहार' ह्या संस्कृत नाटकात आढळतो. भट्टनारायण हा मूळ कनौजचा, पण तो बंगालमधे स्थायिक झाला होता. त्याच्या 'वेणीसंहार' नाटकातील प्रतिज्ञा द्रौपदीने केलेली नसून भीमाने केली आहे. उत्तर भारतातील अर्वाचीन वाङ्मयात अशा कल्पनेचे उल्लेख आहेत की नाहीत, कल्पना नाही. मराठीत श्रीधरस्वामींच्या 'पांडवप्रताप' ग्रंथात द्रौपदीने दुर्योधनाला दिलेल्या शिव्याशापांचा उल्लेख आहे (२९.९२ व पुढे), पण तिने केलेल्या प्रतिज्ञेचा उल्लेख नाही. मोरोपंतांच्या 'आर्याभारता'तही नाही (सभापर्व ५.९१, ६.२९). मुक्तेश्वरांच्या सभापर्वात मात्र दुःशासनाच्या रक्ताने द्रौपदीचे केस माखण्या-विषयीच्या भीमाच्या प्रतिज्ञेचा उल्लेख आहे (१६.७२).

महाभारतात भीमाने दोन प्रतिज्ञा केल्याः एक, दुःशासनाची छाती फोडून तिथले रक्त प्राशन करीन (२.६१.४५-४६), दुसरी, दुर्योधनाची मांडी गदेने फोडीन (२.६३.१४). ह्या दोन्ही प्रतिज्ञांत शत्रूच्या रक्ताने पत्नीचे केस माखण्याचा उल्लेख नाही.

हिल्टेबाइटल यांना मात्र असे वाटते की, महाभारतात द्रौपदीच्या केसांविषयी जे स्पष्टपणे सांगितले आहे त्यापेक्षा खूपसे जास्त महाभारतकारांना ठाऊक आहे ("The *Mahābhārata* seems to know more about Draupadī's hair than it ever makes explicit" पृ. १८६). महाभारतातल्या द्रौपदीच्या केसांची जी स्थिती हिल्टेबाइटल यांना जाणवते ती त्यांनी महाभारतातील घटनांना अनुसरून पुढील क्रमाने दिली आहेः सभापर्व, वनवास, अज्ञातवास, युद्धाची तयारी, युद्धाची अखेर.

१. **सभापर्वातील घटनाः** हिल्टेबाइटल यांचे म्हणणे असे की, सभापर्वातल्या घटनांत दुःशासनाने द्रौपदीला तिचे केस धरून सभेत आणली[२], तेव्हा तिचे केस मोकळे होते, तिने वेणी घातलेली नव्हती. त्यासाठी ते कारणे देतात ती अशीः (१) पहिली गोष्ट अशी की द्रौपदी तेव्हा रजस्वला होती (२.६०.२५, २७, ३२); (२) दुःशासनाने तिचे केस धरले ते दीर्घ, नील आणि ऊर्मिमत् होते (२.६०.२२), म्हणजे ते लांब, काळे आणि मोकळे (flowing) होते. (३) पुढे एका श्लोकात (२.६०.२८) द्रौपदी प्रकीर्णकेशी (जिचे केस विसकटले आहेत) असल्याचे म्हटले आहे. हिल्टेबाइटल यांच्या मते द्रौपदीची रजस्वलावस्था आणि तिचे केस विसकटलेले असणे ह्या परस्परसंबंद्ध अवस्था आहेत. त्यासाठी प्राचीन भारतात रजस्वला स्त्रियांवर जी बंधने असतात त्यांचा त्यांनी निर्देश केला आहे. तैत्तिरीय संहितेतील (२.५.१) वचनांवरून त्यांनी काढलेला निष्कर्ष असा की, रजस्वलावस्थेत स्त्रियांनी केस विंचरायचे नसतात, ते मोकळे ठेवायचे असतात, आणि स्नान होईपर्यंत केसाची वेणी घालायची नसते (The *Mahābhārata* draws here on a well known prohibition on wearing the hair braided during menstruation, and not binding it up until the ritual bath that ends the period of impurity. पृ. १८७).

हिल्टेबाइटल यांचे येथवरचे हे विवेचन मला सदोष वाटते. द्रौपदीचे केस दुःशासनाने धरले तेव्हा ते मोकळे होते हे दाखविण्यासाठी तिच्या केसांच्या वर्णनात आढळणाऱ्या ऊर्मिमत्सु ह्या शब्दाचे 'प्रवाही, वाहते, मोकळे (flowing), असे भाषांतर त्यांनी केले आहे ते योग्य नाही. द्रौपदीचे केस लक्षणीय ठरावे असे काळे आणि कुरळे होते. ती 'नीलकुञ्चितमूर्धजा' (१.१५५.४२) अशी होती. ऊर्मिमत्सु याचा अर्थ ज्या केसांवर लहरी आहेत, म्हणजे जे कुरळे आहेत, असा होतो. तसेच, दुःशासनाने द्रौपदीला धरले तेव्हाच्या वर्णनात तिला 'प्रकीर्णकेशी' म्हटलेले नाही. तिचे केस धरल्यावर त्याने जी हिसकाहिसकी केली त्यानंतरच्या वर्णनात तिला 'प्रकीर्णकेशी' म्हटले आहे. (प्रकीर्णकेशी पतितार्धवस्त्रा दुःशासनेन व्यवधूयमाना २.६०.२८; किंवा विप्रकीर्णकेशी ३.१२.१७.) ह्या ठिकाणचा 'पतितार्धवस्त्रा' हा शब्दही महत्त्वाचा आहे. दुःशासन द्रौपदीसमोर येऊन उभा राहिला तेव्हाच ती 'पतितार्धवस्त्रा' म्हणजे 'जिच्या अंगावरचे उत्तरीय ढळले आहे' अशा अवस्थेत नव्हती, केस धरून दुःशासनाने तिची ओढाताण केल्यावर (व्यवधूयमाना) तिचे उत्तरीय खाली सरकले. तसेच, दुःशासनाने केस धरले तेव्हा ते विखुरलेले (प्रकीर्ण) नव्हते, तर ओढाताण केल्यावर ते तसे झाले हे उघड

२. हिल्टेबाइटल यांचे वाक्य असे आहेः What Duhśāsana, at Duryodhana's command, drags Draupadī into the Kaurava men's hall (sabhā) by the hair... (पृ. १८६). ह्यावरुन वाचकांची अशी कल्पना होणे शक्य आहे की, दुर्योधनानेच दुःशासनाला द्रौपदीचे केस धरून सभेत ओढून आणण्यास सांगितले, पण हे म्हणणे खरे नाही. दुर्योधनाने द्रौपदीला धरून सभेत आणण्यास सांगितले (स्वयं प्रगृह्यानय याज्ञसेनीम् २.६०.१८). दुःशासनाबरोबर सभेत न येता द्रौपदी कौरवांच्या स्त्री-आवासाकडे पळू लागली तेव्हा दुःशासनाने तिचे केस स्वयंस्फूर्तीने धरले (२.६०.२१-२२).

आहे. महाभारतकार 'प्रकीर्णकेशी' आणि 'मुक्तकेशी' ह्या दोन अवस्थेत फरक करतात. 'प्रकीर्णकेशी' म्हणजेच 'मुक्तकेशी' असे ते मानत नाहीत. परंतु आपल्या विवेचनात ही दोन विशेषणे एकाच अर्थाची असल्याचे (dishevelled hair and wearing hair loose) मानून हिल्टेबाइटल गोंधळ करतात. सभापर्वात द्रौपदीचे जे वर्णन आढळते त्यावरून तिचे केस रजस्वलावस्थेत मोकळे होते असा निष्कर्ष काढणे गैर आहे. तैत्तिरीय संहितेतील वचनांचा जो आधार हिल्टेबाइटल यांनी घेतला आहे त्याने ह्या निष्कर्षाला बळकटी येत नाही. रजस्वलावस्थेत पाळावयाच्या बंधनांविषयी सांगताना तैत्तिरीय संहितेतील वचने असे सांगतात की, स्त्रियांनी तेव्हा स्नान करू नये (केल्यास मुलगा पाण्यात बुडून मरेल), डोळ्याला तेल लावू नये (लावल्यास मुलाला त्वग्रोग होईल), केस विंचरू नयेत (विंचरल्यास ज्याच्या डोक्यावर केस नाहीत असा किंवा ज्याला अपमृत्यू येईल असा मुलगा होईल). ह्या सर्व विधानांत 'स्त्रियांनी रजस्वलावस्थेत केस मोकळे ठेवावेत, बांधू नयेत' असे सांगितलेले नाही. तैत्तिरीय संहितेतील वचनांचा अर्थ एवढाच की, स्त्रियांनी त्यांचे केस रजस्वालावस्थेपूर्वी जसे असतील तसेच ठेवावेत (ज्या प्रकारे बांधले असतील तसेच राहू द्यावेत), त्यांच्यावर एरवी रोज होणारे तेल लावणे, केस विंचरणे, असे संस्कार करू नयेत.

दुःशासनाने द्रौपदीचे केस धरले तेव्हा ते मोकळे होते (मुक्तकेशी) की त्यांची वेणा घातली होती हे महाभारतात स्पष्टपणे सांगितलेले नाही. परंतु माझा कल तिने वेणी घातली होती असे मानण्याकडे आहे, त्याचे कारण पुढे स्पष्ट होईल.

२. **वनवासास प्रयाण**: पांडव आणि द्रौपदी वनवासास निघाले तेव्हाचे द्रौपदीचे वर्णन दोन ठिकाणी आढळते. त्यावरून हिल्टेबाइटल यांनी निष्कर्ष काढले आहेत ते असे:

*रजस्वला*: द्रौपदीला सभेत आणली तेव्हा ती रजस्वला होती. त्यानंतर घडलेल्या घटना अशाः धृतराष्ट्राने द्रौपदीला दोन वर दिल्यावर पांडवांची दास्यातून मुक्तता; त्यांचे इंद्रप्रस्थाकडे प्रयाण; पांडवांना दुसऱ्या द्यूतासाठी पाचारण. दुसऱ्या द्यूतात युधिष्ठिर हरल्यामुळे त्यांचे वनवासास प्रयाण; त्यावेळी कुंतीचा निरोप घेताना द्रौपदी 'शोणिताक्तैकवसना' (रक्ताने भरलेले वस्त्र असलेली) (२.७०.९) म्हणजे रजस्वला होती असे म्हटले आहे. तसेच, पांडव वनवासाला कसे गेले ह्याचे वर्णन विदुराने धृतराष्ट्राजवळ केले तेव्हाही द्रौपदी रजस्वला आणि 'शोणिताक्तार्द्रवसना' असल्याचे त्याने म्हटले (२.७१.१८).

*मुक्तकेशी*: हिल्टेबॉइटल यांच्या मताप्रमाणे दुःशासनाने द्रौपदीचे केस हातात धरले तेव्हा ते मोकळे होते, कारण त्यावेळी ती रजस्वला होती. पुढे पांडव वनवासाला जायला निघाले तेव्हा द्रौपदीचे जे वर्णन आहे (२.७०.९; २.७१.१८) त्यांत ती 'मुक्तकेशी' म्हणजे 'जिचे केस (पाठीवर) सोडलेले आहेत अशी' होती, असे म्हटले आहे.

पहिले द्यूत संपून पांडव इंद्रप्रस्थास जायला परत निघाले आणि त्यांना वाटेतून माघारे दुसरे द्यूत खेळण्याकरता बोलावून आणले ह्यात किती दिवस गेले असतील हे नक्की सांगणे कठीण आहे. तथापि पांडवांचे वर्णन 'व्यध्वगतान्' (२.६६.२४) असे आढळत असल्यामुळे रथातून ते बरेच दूर गेले असले पाहिजेत आणि त्यात काही दिवस तरी नक्कीच गेले असले पाहिजेत. एवढ्या अवकाशात द्रौपदीची रजस्वलावस्था संपायला हवी. तथापि वनवासात जातानाचे तिचे वर्णन करणाऱ्या श्लोकात तिला 'रजस्वला' म्हटले आहे. तेव्हा प्रस्तुत श्लोकात (२.७१.१८) रजस्वला शब्दाचा अर्थ 'मासिक पाळी असलेली' असा न करता 'सामान्य विटाळ असलेली' ('general condition of impurity' पृ. १८९) असा करायला हवा, असे हिल्टेबाइटल म्हणतात. ही सामान्य अशुचिता (general condition of impurity) द्रौपदीला येण्याचे कारण ते असे देतात की पांडव तिच्यासह वनवासाला निघाले होते म्हणजे ते मृत्यूच्या प्रांतात (realm of death पृ. १८९) प्रवेश करीत होते. पांडव मृत्यूच्या प्रांतात प्रवेश करीत होते हे ते वनवासात निघाले तेव्हा धौम्यऋषि मृत्युदेवता निर्ऋतीला ऊद्देशून हातातून दर्भ सोडीत होते आणि यमाशी संबंधित साम गात होते ह्यावरून सूचित होते, असे हिल्टेबाइटल यांचे प्रतिपादन आहे. द्रौपदीने वनवासाला जाताना केस मोकळे ठेवले होते, ह्याचे कारण तिची ही सामान्य अशुचिता, रजस्वलावस्था नव्हे हे ते स्पष्ट करतात.

'रजस्वला' शब्दाचा 'मासिक पाळी (निमित्त येणारा विटाळ)' असा अर्थ न करता 'सामान्य विटाळ अथवा अशौच' असा अर्थ हिल्टेबाइटल यांनी केला. त्यासाठी त्यांना एका श्लोकात पुरावा आढळतो. द्रौपदी वनवासाला निघताना कौरव-स्त्रियांना उद्देशून शिव्याशाप देते. ती म्हणते: 'ज्या कौरवांच्यामुळे मला आज ही दशा प्राप्त झाली आहे त्यांच्या स्त्रियांना आजपासून चौदाव्या वर्षी वैधव्य येईल, त्यांचे पुत्र आणि बांधव मृत्युमुखी पडतील; बंधुजनांचे रक्त अंगाला लागलेल्या, केस मोकळे सोडलेल्या, रजस्वला अशा त्या, मेलेल्यांचे उदक-कृत्य करून नगरात प्रवेश करतील'. वरील शापात सर्व कौरव-स्त्रिया 'रजस्वलावस्थेत असतील' असे म्हटले आहे. परंतु सर्व

स्त्रिया एकाच वेळी तशा अवस्थेत असणे शक्य नसल्यामुळे त्या शापाच्या संदर्भात हिल्टेबाइटल 'रजस्वला' ह्या शब्दाचा अर्थ 'सर्वसाधारण विटाळ' असा करतात. 'रजस्वला' शब्दाचा अर्थ निराळा केल्यामुळे त्या शब्दामुळे येणाऱ्या अडचणीतून हिल्टेबाइटल यांनी आपली सोयीस्कर सुटका करून घेतली असली तरी, द्रौपदीचे वस्त्र तेव्हा रुधिराने ओले झाले होते (शोणितात्तैकवसना २.७०.९, २.७१.१८) ह्या वर्णनातून त्यांची सुटका कशी होणार? त्यासाठी 'रजस्वला' शब्दाचा 'मासिक विटाळ' असाच अर्थ करायला हवा.

येथपर्यंतच्या हिल्टेबाइटल यांच्या विवेचनाचा निष्कर्ष असा आहे की, दुःशासनाने द्रौपदीचे केस धरले तेव्हा ते जसे मोकळे होते तशाच अवस्थेत ते ठेवून द्रौपदी वनवासास निघाली. केस मोकळे ठेवण्याचे आधीचे कारण ती रजस्वला होती हे; नंतरचे कारण ती रजस्वला असल्यासारखी होती, म्हणजे दीर्घ मुदतीच्या अशौच अवस्थेत होती हे, असे ते मानतात ("Whether she is still having her period or not, Draupadī enters the forest as if she is, that is, she enters the forest in an extended condition of defilement" पृ. १८९).

हिल्टेबाइटल यांचे हे प्रतिपादन मला मान्य नाही.

*द्यूत आणि अनुद्यूत:* ह्या दोन घटनेत काही दिवस मध्ये गेले हे संभवत नाही. माझ्या मते हे दोन्ही खेळ एकाच दिवशी झाले. पांडव स्वगृही जायला निघाल्यावर लगेच दुर्योधन, कर्ण वगैरेंत बोलणी झाली. त्यांनी फिरून द्यूत खेळून हरणाऱ्या पांडवांना वनवास-अज्ञातवासाला पाठवायचे ठरवले आणि धृतराष्ट्राला आपला मनोदय कळवून त्याच्याकरवी पांडवांना पुन्हा बोलावण्याची व्यवस्था केली. त्यासाठी प्रातिकामीला युधिष्ठिराकडे जाण्यास सांगताना धृतराष्ट्र म्हणतो: '(जा,) त्यांना लौकर घेऊन ये, दूर गेले असले तरी घेऊन ये' (तूर्णं प्रत्यानयस्वैतान् कामं व्यध्वगतानपि २.६७.२४). ह्या वाक्याने पांडव दूर गेले हे सूचित होत नसून, पांडव परत यावेत ह्या विषयीची धृतराष्ट्राची उत्कंठा प्रकट होते. पांडव फार दूर गेले आहेत असे नाही, पण दूर गेले आहेत असे असले तरी, त्यांना घेऊन ये, असे धृतराष्ट्राला म्हणावयाचे आहे. प्रातिकामीचा निरोप मिळताच युधिष्ठिर त्याच पावली माघारी फिरतो, द्यूत होते, पांडव हरतात, आणि द्यूताच्या अटीप्रमाणे वनवासास निघतात. त्यावेळच्या द्रौपदीच्या वर्णनात तिला रजस्वला म्हटले असले, तर त्यात आश्चर्य नाही. ह्या शब्दाचा निराळा अर्थ करून 'दीर्घ मुदतीचे सामान्य अशौच' असा, इतर कोठे त्या शब्दाचा होत नसलेला अर्थ, मानण्याचे कारण नाही.

वनवासाला निघताना द्रौपदी मुक्तकेशी होती (२.७०.९, ७१.१८) म्हणजे तिने केस पाठीवर मोकळे सोडले होते असे महाभारत सांगते, ह्यात संशय नाही; पण म्हणून सारा वनवासभर तिने ते तसेच ठेवले होते असे स्पष्ट पुराव्याअभावी म्हणता येणार नाही. एक तर तिला आता प्रथमच मुक्तकेशी म्हटले आहे[३]. ह्याचा अर्थ त्या आधी तिचे केस बांधलेले असले पाहिजेत आणि असे बांधलेले केस तिने वनवासास निघताना मोकळे सोडले होते. तिने तसे ते मोकळे सोडले ह्याचे कारण विदुराने सांगितले आहे. "मी जशी आता केस मोकळे सोडून जात आहे तशा तेरा वर्षांनतर कौरव-स्त्रिया पतिनिधनामुळे केस सोडून नगरास परततील" असा तळतळाट तिला केस मोकळे सोडून व्यक्त करायचा होता.

द्रौपदीप्रमाणेच पांडव देखील वनवासास निघतेवेळी काही गोष्टी करीत होते. उदाहरणार्थ, अर्जुन हातात वाळू घेऊन वाळूचे कण बी पेरावे तसे हातातून सोडत चालला होता. "आता जसा मी वाळूचे कण सोडतो आहे तसा पुढे युद्धात मी बाण सतत सोडत राहीन", असे त्याला सुचवायचे होते (२.७१.४, १४-१५). नकुलाने आपले अंग धुळीने माखले होते. तसे करण्यात त्याचाही विशिष्ट हेतू होता (२.७१.५, १७). पांडव हास्तिनपुराच्या बाहेर पडताना जसे वागत होते तसेच सारा वनवासभर वागत होते – अर्जुन सारखा वाळूचे कण सोडत चालला होता, नकुलाने आपले अंग बारा वर्षे धुळीने माखलेलेच ठेवले होते – हे म्हणणे जसे हास्यास्पद ठरेल तसेच द्रौपदीने वनवासास निघताना केस मोकळे सोडले ते तसेच बारा वर्षे मोकळे ठेवले हे म्हणणे हास्यास्पद आहे. विशिष्ट हेतूने केलेल्या गोष्टी त्या हेतूची पूर्ति झाल्यावर कोणी चालू ठेवीत नाही.

कौरव-स्त्रियांचा उल्लेख द्रौपदी 'रजस्वलाः' असा करते. त्याचा अर्थ नेहमी जो होतो तो शक्य नसल्यामुळे 'पतिनिधनामुळे येणारा विटाळ' असा करण्याचे कारण नाही. 'रजस्वला' म्हणजे 'धुळीने भरलेली' असा जो दुसरा अर्थ सहज होऊ शकतो त्याने कौरव-स्त्रियांचे वर्णन होईल. रणांगणावर पडलेल्या मृत पतींच्या किंवा मुलांच्या अंगावर पडून त्या तेव्हा रडणार असल्यामुळे त्यांना 'धुळीने माखलेल्या' असे द्रौपदी म्हणते त्यात गैर काहीच नाही.

३. सभापर्वातल्या वर्णनात तिला प्रकीर्णकेशी (२.६०२८) म्हटले आहे, कुठेही मुक्तकेशी म्हटले नाही.

पांडव वनवासाला निघताना त्यांचा पुरोहित यमधर्माला उद्देशून असलेले वैदिक मंत्र म्हणत चालला होता. त्याचे कारण पांडव वनात म्हणजे मृत्यूच्या राज्यात (realm of death) प्रवेश करीत होते असा नसून तेरा वर्षांनतर कौरवांचे पुरोहित असेच मंत्र युद्धात मेलेल्या कौरवांच्या उत्तरक्रियेसाठी म्हणतील, हे त्याला सुचवायचे होते. धौम्याच्या वर्तनाचा खुलासा धृतराष्ट्राजवळ करताना हा अर्थ विदुर स्पष्ट करतोः हतेषु भारतेष्वाजौ कुरूणां गुरवस्तदा। एवं सामानि गास्यन्तीत्युक्त्वा धौम्योऽपि गच्छति।। २.७१.२२.

एकूण पहिल्या द्युतानंतरच्या घटनेचे महाभारतात जे वर्णन आहे त्याचा हिल्टेबाइटल यांनी लावलेला अर्थ अस्थानी आहे.

३. **वनवासः** हिल्टेबाइटल यांच्या मते द्रौपदीला सभेत आणली तेव्हा तिचे केस रजस्वलावस्थेमुळे मोकळे होते, ती वनवासाला निघाली तेव्हा एकप्रकारच्या सामान्य विटाळामुळे ते मोकळे होते, आणि वनवासात असताना बारा वर्षे तिने ते तसेच मोकळे राहू दिले होते. ह्याविषयी पहिली सूचना वनवासाच्या तिसऱ्या रात्री जी घटना घडली त्या प्रसंगीच्या द्रौपदीच्या वर्णनात मिळते, असे त्यांना वाटते. तीन दिवसांच्या प्रवासानंतर पांडव काम्यकवनापाशी पोचले. रात्रीच्या प्रवासात किर्मीर नावाच्या राक्षसाने वनात जाणारी त्यांची वाट अडविली. राक्षसाचे भीषण रूप पाहून द्रौपदीने डोळे मिटले. त्रस्त झालेल्या द्रौपदीला पांडवांनी सावरले. त्यावेळच्या द्रौपदीच्या वर्णनात 'जिचे केस दुःशासनाने विस्कटले आणि सोडले' अशा अर्थाचा एक शब्द आहे (दुःशासनकरोत्सृष्टविप्रकीर्णाशिरोरुहा ३.१२.१७). ह्यावरून द्रौपदीने वनवास सुरू झाल्यानंतर देखील तिचे विसकटलेले केस तसेच मोकळे ठेवले होते, हे स्पष्ट होते असे हिल्टेबाइटल यांना वाटते, आणि पुढेही तिने ते तसेच वनवासाची संपूर्ण बारा वर्षे ठेवले, असा त्यांचा तर्क आहे. त्या तर्कासाठी स्पष्ट पुरावा कुठेही नाही, हे ते मान्य करतात. परंतु वनवासात असताना द्रौपदी वारंवार तप करीत असे, असे महाभारतात म्हटले असल्याने ह्या तपाचा आणि आपले केस मोकळे ठेवण्याची जी (महाभारतात स्पष्टपणे व्यक्त न झालेली) प्रतिज्ञा केली होती त्या प्रतिज्ञेचा थेट संबंध असणे शक्य आहे, असे त्यांना वाटते (It is not unlikely that such allusions to forms of *tapas* are directly related to Draupadī's tacit (in the epic) vow... पृ. १९०).

हिल्टेबाइटल यांचा हा तर्क अगदी निराधार आहे. एकतर किर्मीराशी गाठ पडायच्या वेळचे द्रौपदीच्या केसांचे वर्णन वनवास सुरू होऊन तीन दिवस झाल्यावर ते कसे होते, हे सांगत नसून सभेत दुःशासनाने तिला आणली त्यावेळी तिच्या केसांची जी स्थिति झाली त्याचे ते वर्णन आहे. ह्यावरून फार तर एवढेच म्हणता येईल की, सभेतील घटना घडून गेल्याला फार दिवस झाले नसल्यामुळे कथा सांगणाऱ्याच्या मनात त्या घटना ताज्या होत्या म्हणून त्याने द्रौपदीच्या केसांचा सभेतील घटनांना अनुलक्षून उल्लेख केला. दुसरे असे की, 'दुःशासनकरोत्सृष्टविप्रकीर्ण' ह्या समासाचा अर्थ 'दुःशासनाच्या हाताने (द्रौपदीचे केस) पार विसकटले आणि निर्दयपणे हाताळले' (... widely dishevelled and ruffled by Duhśāsana's hand पृ. १९०) असा ते कसा करतात, ते कळत नाही. एरवी, dishevelled हा शब्द '(वि)प्रकीर्ण' ह्या संस्कृत शब्दाचे भाषांतर करण्यासाठी ते योजतात. त्यामुळे प्रस्तुत समासाचा अर्थ देताना ruffled हा शब्द 'उत्सृष्ट'चे भाषांतर करण्यासाठी योजिला आहे हे उघड आहे. माझ्या मते 'उत्सृष्ट' म्हणजे '(हातातून) सोडलेले' आणि 'विप्रकीर्ण' म्हणजे 'अव्यवस्थित केलेले, विसकटलेले'. वास्तविक वरील समासात ह्या दोन शब्दांचा क्रम उलटा – म्हणजे विप्रकीर्ण आणि उत्सृष्ट असा – हवा. दुःशासनाने द्रौपदीचे हातात धरलेले केस आधीच्या ओढाताणीत विसकटले आणि मग त्याने ते केव्हातरी सोडले. श्लोकात आहे तो क्रम छंदासाठी असावा.

हिल्टेबाइटल यांनी त्यांच्या मताला पुष्टी देण्यासाठी द्रौपदीच्या तपांचा उल्लेख केला आहे, परंतु त्यातही अर्थ नाही. ज्या दोन प्रसंगी द्रौपदीने पांडवांच्या बरोबरीने तप केल्याचा उल्लेख आहे तो काही एका निमित्ताने आहे. पांडव आर्चीक पर्वताजवळ पोहचले, तेव्हा तो पर्वत अतिशय पवित्र असल्याने सर्वांनी तप आचरीत असावे असे लोमश मुनींनी सुचविले होते (३.१२५.१९: सर्वे चात्र गमिष्यामः सुकृशाः सुतपस्विनः). तसेच, पुढे गंधमादन पर्वतावरही तप केल्याशिवाय कोणाला जाता येणार नाही असे लोमशाने सांगितले. त्यावेळी तप कोणी करायचे ह्यांत स्वतः लोमश ऋषि आणि पाच पांडवांचा उल्लेख आहे (३.१४१.२३: नकुलः सहदेवश्च भीमसेनश्च पार्थिव। अहं च त्वं च कौन्तेय...), द्रौपदीचा उल्लेख नाही. परंतु ह्या प्रसंगीही तिने पांडवांबरोबर तप केले असे मानण्यास हरकत नाही. तपाच्या ह्या दोन उल्लेखांवरून द्रौपदीने वनवासाची सारी बारा वर्षे केस मोकळे ठेवले होते, असा निष्कर्ष कसा काढता येईल? ह्यावरून तर उलट असे दिसते की, एरवी द्रौपदी तप करत नव्हती आणि तप करीत असताना केस मोकळे ठेवावे लागत असतील, तर एरवी तप करीत नसताना तिचे केस बांधलेले होते, असेच म्हणावे लागेल.

बारा वर्षांच्या वनवासातल्या वर्णनात द्रौपदीच्या केसांचा उल्लेख फारसा नाही हे खरे आहे. तसा उल्लेख करण्याची कथा सांगणाऱ्याला जरूरच भासली नाही. हिल्टेबाइटल यांना पांडवांची किर्मीराशी गाठ पडली, तेव्हाच्या वर्णनातला तेवढा एकच उल्लेख आढळला, पण तो उल्लेख द्रौपदीच्या वनवासातल्या केसांच्या अवस्थेविषयी नसून दुःशासनाने तिला सभेत नेली, तेव्हाच्या अवस्थेचा आहे हे लक्षात घेणे आवश्यक आहे. सभेत ती विप्रकीर्णकेशी होती, तिचे केस अव्यवस्थित झाले होते. वनवासाला जाताना तिने स्वतःच ते मोकळे सोडले म्हणून तेव्हा ती मुक्तकेशी होती. प्रकीर्णकेशी आणि मुक्तकेशी ह्यातला फरक लक्षात घेणे अगत्याचे आहे. मोकळे सोडलेले केस व्यवस्थित असू शकतात आणि बांधलेले अव्यवस्थित होऊ शकतात.

आरण्यकपर्वात द्रौपदीच्या केसांचा आणखी एकदा उल्लेख आला आहे आणि तो निश्चितच तिच्या वनवासातल्या केसांच्या अवस्थेविषयी आहे. हिल्टेबाइटल यांच्या तो लक्षात आला नाही, किंवा तो उल्लेख त्यांच्या मताला सोयीस्कर नसल्याने त्यांनी तो दुर्लक्षिला. तो उल्लेख द्रौपदी जयद्रथाच्या दृष्टीस पडते तेव्हाचा आहे. विवाहाच्या इच्छेने शाल्वदेशाकडे निघालेल्या जयद्रथाच्या दृष्टीस तृणबिंदु ऋषिंच्या आश्रमाच्या दारापाशी उभी असलेली द्रौपदी पडते. तिला पाहून तो मोहित होतो. त्यावेळचे द्रौपदीचे जे वर्णन आहे ते तप करून कृश झालेल्या तपस्विनीचे असावे तसे नाही. रूपाने ती वनाचा भाग उजळीत होती (विभ्राजमानां वपुषा बिभ्रतीं रूपमुत्तमम्। भ्राजयन्तीं वनोद्देशं... ३.२४८.९; देदीप्यमानाग्निशिखेव ३.२४९.१). जयद्राथाला ती एखादी अप्सरा, देवकन्या किंवा देवनिर्मित माया असावी असे वाटले (३.२४८.१०, ३.२४९.३). तिची चौकशी करण्यासाठी कोटिकाश्य नावाचा राजपुत्र तिच्याकडे जातो, तेव्हा तोही तिचे बरेच वर्णन करतो. ती कुणाची मुलगी आणि कुणाची भार्या याविषयी कोटिकाश्य द्रौपदीला विचारतो, तेव्हा तो तिला 'सुकेशी' म्हणजे चांगले केस असलेली असे म्हणतो (अजानतां ख्यापय नः सुकेशि, कस्यासि भार्या दुहिता च कस्य ३.२४९.१३). संभाषण करण्याइतका कोटिकाश्य द्रौपदीजवळ आला असतानाचा त्याचा हा उद्गार आहे. त्यावेळी द्रौपदी त्याला नीट दिसत असली पाहिजे. त्याने तिला सुकेशी म्हटले आहे त्यावरून द्रौपदीचे केस बांधलेले होते की मोकळे होते हे समजत नसले तरी, ते तपस्विनीचे नव्हते, चांगल्या स्थितीत होते हे निश्चित, आणि माझ्या मते ते वेणी घालून बांधलेले असावेत. कारण, एखाद्या स्त्रीचे केस साधारणपणे ज्या अवस्थेत अपेक्षित असतात त्या अवस्थेत ते होते. द्रौपदी मुक्तकेशी असती, तर कोटिकाश्याच्या ते लक्षात आले असते, आणि तिचा पती कोण वगैरे विचारण्याऐवजी 'ती मुक्तकेशी का' ते त्याने विचारले असते. जयद्रथाने द्रौपदीला पाहिली तेव्हा पांडवांची वनवासाची अकरा वर्षे संपली होती (३.२४५.१). इतक्या दीर्घकाळानंतरही ती सुकेशी होती, तेव्हा हिल्टेबाइटल म्हणतात त्याप्रमाणे द्रौपदीचे केस सारा वनवासभर dishevelled condition मध्ये होते, असे मानणे निराधार आहे.

४. **अज्ञातवासः** पांडवांचे अज्ञातवासाचे वर्ष हे त्यांच्या आयुष्यात त्यांनी ज्या भूमिका तत्पूर्वी पार पाडल्या त्यांना मिळालेली कलाटणी (twist) आणि त्या अज्ञातवासातल्या भूमिकांत आढळणारी संमिश्र प्रतीके (complex symbolism) यांनी समृद्ध आहे, असे हिल्टेबाइटल यांना वाटते. पूर्वीच्या भूमिकांना मिळालेल्या कलाटण्या अशा की, युधिष्ठिर हा एक राजसूय यज्ञ केलेला सम्राट, पांडव हे त्याचे शूर भाऊ, आणि द्रौपदी ही त्यांची पट्टराणी, असे सर्व असूनही अज्ञातवासात त्यांना अत्यंत अनुचित कामे करावी लागली. हिल्टेबाइटल यांच्या मते द्रौपदीच्या बाबतीत तिच्या आयुष्याला मिळालेली कलाटणी सैरन्ध्री म्हणून तिने सुदेष्णेची सेवाचाकरी करण्यात तर आहेच, पण तिच्या केसांची अज्ञातवासात जी स्थिती होती त्यात ती फार तीव्रपणे जाणवते. द्रौपदीने सैरन्ध्रीच्या भूमिकेत विराटनगरीत प्रवेश केला, तेव्हा तिच्या केसांची जी स्थिती होती तिचे वर्णन महाभारतात असे आहेः अग्रभागी कुरळे, प्रशंसनीय आणि मऊ असे आपले केस तिने वर उचलून घेतले आणि ते उजव्या बाजूस (वस्त्राने) झाकले (ततः केशान् समुत्क्षिप्य वेल्लिताग्राननिन्दितान्। जुगूह दक्षिणे पार्श्वे मृदूनसितलोचना ४.८.१). स्वतःचे केस अशा तऱ्हेने झाकून ठेवावे लागले असताना तिला सुदेष्णेची वेणीफणी करीत वर्षभर काढावे लागावे, ह्यात हिल्टेबाइटल यांना द्रौपदीच्या जीवनाला मिळालेली कलाटणी विशेषेकरून जाणवते. खेरीज सैरन्ध्रीचा वेश घेताना द्रौपदीने एक अतिमलिन असे मोठे काळे वस्त्र परिधान केले होते (वासश्च परिधायैकं कृष्णं सुमलिनं महत् ४.८.२). द्रौपदी ही तर प्रत्यक्ष श्रीचा, लक्ष्मीचा अंशावतार (श्रियस्तु भागः संजज्ञे... द्रुपदस्य कुले कन्या १.६१.९५). तिला अतिशय मळके वस्त्र नेसून एका साध्या राणीचे केस विंचरत वर्ष काढावे लागावे, ह्यातही हिल्टेबाइटल यांना तिच्या आयुष्याला मिळालेली कठोर कलाटणी जाणवते.

हिल्टेबाइटल यांना तसे जाणवते ह्यासाठी कुणाचा आक्षेप असण्याचे कारण नाही. द्रौपदी श्रीचा अवतार खरोखरी असो वा नसो, तिच्यासारख्या फार मोठ्या घराण्यातल्या राणीला स्वतःचे

मोहक केस झाकून ठेवून त्यांचे प्रदर्शन चारचौघात करता येऊ नये, आणि दुसऱ्या कोठल्यातरी राणीच्या, बहुधा तिच्या इतके मोहक नसलेल्या, केसांची वेणीफणी करावी लागावी, हा एक निश्चितच दैवदुर्विलास म्हणावा लागेल. माझा आक्षेप आहे तो हिल्टेबाइटल यांनी व्यक्त केलेल्या हळहळीला नाही. माझा आक्षेप आहे तो द्रौपदीने गुंडाळून, झाकून ठेवले ते तिचे केस विसकटलेले होते ह्या त्यांच्या विधानाला (... she whose hair is hidden, and, I would argue still dishevelled... पृ. १९१). त्यांच्या ह्या विधानासाठी महाभारतातला कुठलाही आधार ते देत नाहीत. आश्चर्य म्हणजे क्रमांक ३५ तळटीपेत भांडारकर संस्थेने प्रसिद्ध केलेल्या विराटपर्वाच्या आवृत्तीत दोन चित्रे आहेत, त्यांत द्रौपदीचे केस मोकळे सोडलेले आहेत, बांधलेले नाहीत, ह्याकडे ते अंगुलिनिर्देश करतात.

भांडारकर संस्थेने प्रसिद्ध केलेल्या आवृत्तीत जी चित्रे आहेत त्यांत काही जागी दुर्दैवाने दोष आहेत हे मान्य करायला हवे. ही चित्रे पाहणाऱ्याच्या नजरेला खटकतात; पण त्यांच्याकडे मत-प्रतिपादनासाठी पुरावा म्हणून, तळटीपेत का होईना, कोणी बोट दाखवील अशी कल्पना चिकित्सित आवृत्तीच्या संपादकांना स्वप्नात सुद्धा आली नसेल. ही दोन चित्रे विराटपर्वात पृ. ६७ आणि पृ. २७२ वर दिली आहेत. त्यातले द्रौपदीचे मोकळे सोडलेले केस हिल्टेबाइटल यांनी हेरले, पण ते म्हणतात तसे त्या केसांना विसकटलेले (dishevelled) निश्चितच म्हणता येणार नाही, आणि मुख्य म्हणजे महाभारतात द्रौपदीने आपले केस एकत्र करून उजव्या बाजूला झाकले होते, असे म्हटले असतानाही चित्रकार महाशय तिचे केस वस्त्राच्छादित दाखवत नाहीत. अशा चित्रकाराच्या चित्रांना तळटीपेत देखील पुरावा म्हणून कितीसा मान द्यायचा?

द्रौपदीने अज्ञातवासात गुंडाळून ठेवलेले केस हिल्टेबाइटल यांनी म्हटल्याप्रमाणे dishevelled निश्चितच नव्हते. त्यासाठी पुरावा म्हणून मी वरील चित्रे आपल्याला दाखविणार नाही. वनवासात असताना द्रौपदीच्या केसांचे जे वर्णन आढळते – प्रशंसनीय, मृदू – त्यावरून त्या केसांची बारा वर्षांत अजिबात निगा राखली गेली नव्हती, ते विसकटलेले, गुंता झालेले होते असे कोणी म्हणणार नाही. द्रौपदीने तिचे केस अज्ञातवासाच्या एक वर्षाच्या काळात मोकळे राहू दिले असणे शक्य आहे. ती सैरन्ध्री म्हणून वावरते तेव्हा तिच्या पाच गंधर्व पतींपासून दूर रहात असल्याने पतिवियोगाची खूण म्हणून वर्षभर तिने आपले केस न बांधता मोकळे ठेवले असले, वेणी घातली नसली, तर ते समजण्यासारखे आहे[४].

द्रौपदीने तिचे केस अव्यवस्थितपणे मोकळे ठेवण्याचे व्रत घेतले होते, अशी हिल्टेबाइटल यांची बालंबाल खात्री असल्याने त्यांना द्रौपदीच्या सैरन्ध्रीच्या भूमिकेत त्या व्रताच्या आविष्काराचा कडेलोट झाल्यासारखा (deepening accentuation पृ. १९२) वाटतो; पण त्यासाठी आवश्यक तो पुरावा त्यांना महाभारताच्या चिकित्सित आवृत्तीत स्वीकारलेल्या पाठात मिळत नाही. महाभारताच्या दाक्षिणात्य पाठात तेवढा तो आहे. त्या पाठात द्रौपदी कोणता वेष परिधान करून विराटनगरीत प्रवेश करणार, ते तिने सांगितले आहे. ती म्हणतेः सैरन्ध्री जातिसंपन्ना नाम्नाहं व्रतचारिणी (४.९४*). ह्या ओळीचा अर्थ हिल्टेबाइटल करतात तो असाः "मी सैरन्ध्री होईन, त्या जातीची (असेन), माझे नाव 'व्रतचारिणी' असेल". हिल्टेबाइटल यांना द्रौपदीच्या व्रतचारिणी ह्या नावात तिने केस विस्कळीत ठेवण्याचे व्रत घेतले होते, ह्याचा स्पष्ट निर्देश आढळतो.

हिल्टेबाइटल यांनी 'सैरन्ध्री जातिसंपन्ना नाम्नाहं व्रतचारिणी' ह्या ओळीचा केलेला अर्थ आणि त्यावरून काढलेला निष्कर्ष मला मान्य नाही. 'सैरन्ध्री' हा एक विशिष्ट प्रकारचा पेशा दर्शविणारा शब्द आहे, तसाच तो एक जातिवाचक शब्दही आहे. द्रौपदी सुदेष्णेकडे जाते, तेव्हा आपले नाव व्रतचारिणी असल्याचे द्रौपदी तिला सांगत नाही. तिला विराटपर्वात कोणीही त्या नावाने हाक मारीत नाही. विराटनगरीत प्रवेश केल्यावर तिथल्या लोकांना आणि सुदेष्णेला द्रौपदी ती सैरन्ध्री असल्याचे सांगते. त्यामुळे वरील पंक्तीत द्रौपदी असे सांगत असल्याचे माझे मत आहेः "मी जातिसंपन्न म्हणजे चांगल्या जातीत जन्मलेली असून माझे नाव सैरन्ध्री आहे". खेरीज ती स्वतःला 'व्रतचारिणी' म्हणवते कारण ती सैरन्ध्री असली तरी, तिने कोणतेतरी व्रत स्वीकारलेले असते. ह्या व्रताचा द्रौपदीने स्वतःच उल्लेखही केला आहे. सैरन्ध्रीला कामावर ठेवायचो तर सुदेष्णेला एक भीती वाटते. सैरन्ध्रीच्या रूपावर विराट राजा मोहित होऊन तो सुदेष्णेचा त्याग करील ही तिला वाटणारी भीती. ती घालविण्यासाठी सैरन्ध्री सुदेष्णेला सांगतेः "गंधर्व राजपुत्र माझे पति आहेत. जे लोक मला शिळे (उच्छिष्ट) अन्न देणार नाहीत आणि पाय धुवायला लावणार नाहीत त्यांवर ते खुष होतील, पण माझी कोणी अभिलाषा धरली, तर त्याला ते मारतील" (४.८.२९-३०). द्रौपदीच्या ह्या सांगण्यात ती शिळे

४. दमयन्ती नलापासून दूर असताना अशीच मुक्तकेशी होती (३.६२.१९).

अन्न खाणार नसल्याच्या आणि कुणाचे पाय धुणार नसल्याच्या व्रताचा निर्देश आहे.

सैरन्ध्रीरूपे विराटनगरीत जाताना द्रौपदीने आपले केस का झाकले होते ह्याचा विचार हिल्टेबाइटल यांनी केला नाही. अर्थात त्यांच्या विषयाशी ह्या गोष्टीचा प्रत्यक्ष संबंध नसल्याने त्यांनी विचार केला नसावा. डोक्यावरचे केस एकत्र करून ते वस्त्राने झाकणे हा सैरन्ध्रीच्या वेशाचा एक भाग असल्यामुळे तिने ते झाकले असे दिसत नाही. वनवासात एकटी पडलेली दमयन्ती चेदिराज सुबाहूच्या राजधानीत प्रवेश करते आणि राजमाता तिला ती कोण असल्याचे विचारते, तेव्हा जातिसंपन्न सैरन्ध्री असल्याचे ती सांगते. परंतु दमयंती सैरन्ध्री म्हणून वावरत असताना तिने वस्त्राने डोक्यावरचे केस झाकले होते असे वर्णन नाही, तेव्हा सैरन्ध्रीच्या वेषभूषेचा तो एक भाग होता असे दिसत नाही. माझा तर्क असा आहे – आणि तो एक तर्कच आहे – तो असाः द्रौपदीचे केस कुरळेपणाविषयी विशेष प्रसिद्ध होते. तिच्या केसांच्या कुरळेपणाचा उल्लेख महाभारतात तीनचारदा तरी झाला आहे (१.१५५.४२; २.६०.२२; ४.८.१).. तेव्हा तसे कुरळे केस कुणाच्या दृष्टीस पडले, तर अज्ञातवासात असताना द्रौपदीची ओळख सहज कुणाला पटू नये म्हणून तिने ते झाकले असावेत. दमयन्तीच्या कपाळावर दोन भुवयांमध्ये एक तीळ (पिप्लु ३.६६.५) होता. तो मळाने झाकला गेला होता म्हणून राजमातेने आणि सुनन्देने दमयन्तीला ओळखले नाही. दमयन्तीच्या माहेरच्या सुदेवाने तो झाकलेला असला तरी हेरला (लक्षितोऽन्तर्हितो मया ३.६६.५). तिथला मळ सुनन्देने धुवून टाकल्यावर राजमातेला दमयन्तीची ओळख पटली (३.६६.९-१२). दमयन्तीची चटकन ओळख पटविणारा तिच्या कपाळावरील तीळ जसा झाकला होता, तसेच द्रौपदीने आपली ओळख पटू नये म्हणून तिचे प्रसिद्ध कुरळे केस झाकून ठेवले होते, असे म्हणणे शक्य आहे.

अज्ञातवासाचे अखेरीस कंक (युधिष्ठिर) आणि विराट हे द्यूत खेळत वसले असल्याचा उल्लेख आहे. त्यावेळी विराटपुत्र उत्तर ह्याने कौरवांवर विजय मिळविला असल्याची बातमी येते. त्यामुळे आनंदित झालेला विराट उत्तराच्या पराक्रमाची प्रशंसा करतो, तर कंक त्याचा सारथी म्हणून गेलेल्या बृहन्नडेची स्तुति करतो. बृहन्नडेच्या स्तुतीमुळे संतापलेला विराट राजा हातातला फासा कंकाच्या तोंडावर फेकून मारतो. कंकाच्या नाकातून रक्त वाहू लागते. ते रक्त सैरन्ध्री (द्रौपदी) एका सुवर्णपात्रात साठवते, खाली जमिनीवर पडू देत नाही. तसे करण्याचे कारण रक्त जमिनीवर सांडले, तर विराटनगरीचा राजा विराटासह नाश झाला असता असा खुलासा कंक विराटाला सांगतो (४.६४.८). ह्याचा अर्थ हिल्टेबाइटल यांनी लावला आहे तो असा की, रक्त जमिनीवर सांडते, तर संहारक शक्ती निर्माण होऊन विराटाच्या राष्ट्रावर आपत्ती कोसळली असती. कंकाने केलेल्या खुलाशाचा अर्थ हिल्टेबाइटलनी असा केल्यामुळे त्यांना ह्या घटनेचे देवीमाहात्म्यात वर्णिलेल्या रक्तबीज असुराच्या कथेशी साम्य आहे असे वाटते. त्या कथेत देवीच्या साहाय्यक शक्ती जेव्हा रक्तबीजावर प्रहार करतात, तेव्हा त्याच्या रक्ताच्या प्रत्येक थेंबातून अगणित राक्षस उत्पन्न होतात आणि थैमान घालतात. तो थांबविण्यासाठी चंडिका कालीला सांगते की, तिने आपले तोंड मोठे करून रक्तबीजाच्या थेंबातून उत्पन्न झालेले राक्षस खाऊन टाकावेत. नंतर चंडिकेने रक्तबीजावर प्रहार केला आणि त्याचे रक्त खाली पडण्यापूर्वीच कालीने ते पिऊन टाकले. तिच्या मुखात रक्तापासून जे राक्षस निर्माण झाले त्यांनाही तिने खाऊन टाकले. महाभारतात द्रौपदी आणि पौराणिक कथेत काली रक्त खाली पडू देत नाहीत, ह्या कारणास्तव हिल्टेबाइटल यांना द्रौपदीच्या स्वरूपात इथे प्रथम कालीमातेचे दर्शन घडते.

अज्ञातवास संपल्यावर विराटसभेत अर्जुन विराटाला पाच पांडव आणि द्रौपदी यांची ओळख करून देतो, तेव्हा म्हणतोः "आम्ही तुझ्या घरी, जशी प्रजा गर्भवासात राहते तसे, सुखाने राहिलो" (४.६६.१०). ह्या उपमेत काही खोल अर्थ शोधत बसण्याचे वास्तविक कारण नाही. पांडव वर्षभर अज्ञातवासात होते. मूल गर्भाशयात नऊ महिने असते. दोघेही असे काही काळ अज्ञात अवस्था भोगतात, आणि नंतर ज्ञात होतात, तेव्हा अर्जुनाने ही सहज समजून घेण्यासारखी उपमा दिली आहे; पण हिल्टेबाइटल यांना त्यांच्या सोयीसाठी अधिक खोलवर अर्थ उपमेत शोधायचा असल्याने त्यांनी महाभारताच्या पोथ्यांचा थोडा शोध घेतला, तेव्हा त्यांना महाभारताच्या चिकित्सित आवृत्तीत हवा तसा श्लोक न मिळाला तरी, महाभारताच्या उदीच्य पाठातील काही थोड्या पोथ्यांत एक उल्लेख आढळला. तो उल्लेख असे सांगतो की, पांडव वनवासास निघाले तेव्हा त्यांनी दीक्षा घेतली होती (ततः पराजिताः पार्था वनवासाय दीक्षिताः)[5]. वनवासात

५. २.६८.१: ह्या श्लोकाचा पहिला भाग नीलकण्ठी पाठात, एका बंगाली पोथीत, तीन देवनागरी पोथ्यांत, आणि एका मल्याळी पोथीत वरील प्रमाणे आढळतो. त्या खेरीजच्या इतर सर्व पोथ्यांत पाठ वनवासाय चक्रुते मतिं पार्थाः पराजिताः असा आढळतो आणि चिकित्सित आवृत्तींत तो स्वीकारला आहे. हिल्टेबाइटल यांनी हा संदर्भ दिला नाही.

असताना पांडवांनी तपश्चर्या केली त्यासाठी त्यांनी ही दीक्षा घेतली होती हे ठरविण्यासाठी हिल्टेवाइटल ह्या प्रक्षिप्त श्लोकाचा आधार घेतात. एवढ्यानेही ते थांबत नाहीत. दीक्षा घेणारा यजमान दक्षिणीया इष्टिच्या वेळी दीक्षित विमितात राहतो, तेव्हा तो जणू गर्भावस्थेत असतो आणि नंतर त्याचा पुनर्जन्म होतो, अशी एक श्रौत कल्पना आहे. अर्जुनाने पांडवांच्या अज्ञातवासाला अनुलक्षून ते गर्भावस्थेत असल्याचे म्हटले आहे, म्हणून प्रक्षिप्त श्लोकात पांडवांनी घेतलेल्या ज्या दीक्षेचा उल्लेख आहे त्या दीक्षेचा अज्ञातवासाशी संबंध हिल्टेवाइटल लावतात आणि म्हणतात की, युधिष्ठिराचे रक्त द्रौपदीने खाली पडू दिले असते तर, विराटनगरीचा म्हणजेच त्यांच्या गर्भाशयाचा नाश झाला असता आणि अज्ञातवासानंतर त्यांचा जो पुनर्जन्म व्हायचा तो झाला नसता. खेरीज अवेळी प्रकट झाल्यामुळे त्यांच्यावर पुन्हा वनवासाला जायची पाळी आली असती.

ही सारी विवेचन पद्धती विलक्षण आहे. एक साधी गोष्ट, प्रक्षिप्त श्लोकाचा आधार घेऊन पांडवांनी वनवासात निघताना दीक्षा घेतली असे म्हटले, तर त्यानंतर वनवासात असताना त्यांनी तपश्चर्या केली. हिल्टेवाइटल यांच्या विवेचनाप्रमाणे दीक्षा घेतानाची गर्भावस्था म्हणजेच अज्ञातवास हा आधी यायला हवा आणि मग तपश्चर्येचा वनवास! पण महाभारत कथेप्रमाणे असा उलटा प्रकार घडला नाही.

अर्जुनाने दिलेली उपमा सहज आहे आणि ती समजण्यासारखी आहे. अज्ञातवास संपूर्ण वर्षाचा आणि गर्भावस्था नऊ महिन्यांची असा दोष काढण्याचे प्रयोजन नाही; पण त्यांच्या अज्ञातवासरूप गर्भावस्थेचा आणि यज्ञासाठी दीक्षा घेणाऱ्या यजमानाच्या गर्भावस्थेचा काहीही संबंध नाही. दीक्षणीया इष्टि ही यज्ञाच्या सुरुवातीस करायची असते, शेवटी नव्हे, आणि हिल्टेवाइटल यांना काही पोथ्यांत पांडव दीक्षित असल्याचा जो उल्लेख आढळला तो वनवासाच्या सुरुवातीस. पांडवांची अज्ञातवासरूप दीक्षणीया इष्टि ही त्यांनी ज्यासाठी दीक्षा घेतली होती तिच्या अखेरीस झाली असे म्हणायचे. कुठल्यातरी क्षुल्लक पाठभेदाच्या आधारे एवढी मोठी कल्पना करणे इष्ट नाही.

युधिष्ठिराचे रक्त जमिनीवर सांडू न देण्याचे मर्म त्यानेच विराटाच्या द्वारपालाला स्पष्ट केले आहे. उत्तर आणि बृहन्नडा दोघेही विराटाला भेटू इच्छितात असा निरोप द्वारपालाने सांगितल्यावर युधिष्ठिर त्याला हळूच सांगतो: "एकट्या उत्तरालाच आत पाठव, बृहन्नडेला पाठवू नकोस. युद्धाखेरीज इतरत्र मला कोणी जखम करील अथवा माझे रक्त बाहेर सांडेल त्याचा प्राण घ्यायचा असे बृहन्नडेचे व्रत आहे" (४.६३.५३-५४). नाकातून रक्त पडायचे थांबल्यावर बृहन्नडेला प्रवेश मिळाला (४.६४.१०). युधिष्ठाराचे रक्त सांडू न देण्याचे महाभारतात सांगितलेले हे कारण आहे. नाकातून रक्त वाहू लागल्यावर प्रथम युधिष्ठिरानेच ते ओंजळीने हातात घेतले आणि मग सैरन्ध्रीला त्याने जी खूण केली तिचा अर्थ ओळखून द्रौपदीने सांडणारे रक्त साठविण्यासाठी भांडे आणले. रक्त खाली जमिनीवर पडू न देण्याची कामगिरी खरे तर युधिष्ठिराने पार पाडली, हिल्टेवाइटल यांनी कालीरूप मानलेल्या द्रौपदीने नव्हे. पौराणिक कथेत ज्याच्या रक्ताच्या थेंबागणिक असंख्य राक्षस उत्पन्न होतात तो रक्तबीज नावाचा राक्षस आणि देवी हे परस्परांचे शत्रू असतात. तसे नाते युधिष्ठिर आणि द्रौपदी यांचे नाही. रक्तबीज राक्षसाचे रक्त देवीने गिळून टाकल्यावर तिने रक्तबीजाचा संहार केला, हिल्टेवाइटल यांनी मानलेल्या द्रौपदीरूपी कालीने एक तर युधिष्ठिराचे रक्त गिळलेले नाही, आणि त्याचा संहारही केला नाही. रक्तबीज हा राक्षस होता. त्याच्या रक्तापासून साहजिकच त्याच्यासारखे संहार करणारे राक्षस निर्माण होत होते. युधिष्ठिर हा शांतताप्रिय मानव असल्यामुळे त्याच्या रक्ताच्या थेंबापासून त्याच्या सारखेच शांतताप्रिय मानव निर्माण झाले असते, राक्षस निर्माण झाले नसते, तेव्हा हिल्टेवाइटल यांच्या या हास्यास्पद कल्पनेचा ह्याहून अधिक पाठपुरावा न करणेच बरे.

हिल्टेवाइटल ह्यांना ह्या घटनेत द्रौपदीत जे काली-दर्शन घडते त्याचा परिपोष कीचकवधाच्या प्रसंगाने ते करतात. कीचकाच्या घरी द्रौपदी त्याला वश झाली नाही आणि आश्रयासाठी ती विराटाच्या सभेकडे धावली, तेव्हा तिच्या पाठोपाठ कीचक तेथे गेला. तिथे त्याने तिचे केस धरले (केशपक्षे परामृशत् ४.१५.७) आणि तिला खाली पाडून लाथ मारली. भीम आणि युधिष्ठिर तिथे बसले होते, पण कीचकाला ते अडवू शकले नाहीत, की त्याचे पारिपत्य करू शकले नाहीत. युधिष्ठिराच्या सूचनेवरून द्रौपदी सुदेष्णेकडे गेली तेव्हा केस मोकळे सोडून ती गेली (केशान् मुक्त्वा तु सुश्रोणी संरभाल्लोहितेक्षणा ४.१५.३६). ह्या वर्णनातले 'केशान् मुक्त्वा' हे शब्द हिल्टेवाइटल यांच्या विवेचनाला नडतात. कारण, 'केस मोकळे सोडून' याचा अर्थ ते आधी बांधलेले होते, आणि हिल्टेवाइटल यांचा आग्रह तर असा की, द्रौपदीला द्यूताच्या वेळी कौरवांच्या सभेत नेल्यापासून तिने केस मुळी कधी बांधलेच नव्हते! तेव्हा स्वतःच्या सोयीसाठी 'केशान् मुक्त्वा' ह्याचा अर्थ "आधीच मोकळे सोडलेले केस पसरून, किंवा विरळ होतील अशा तऱ्हेने हलवून" असा ते करतात. ("I take it that Draupadī spreads or shakes loose her already unbound hair" पृ. १९७). परंतु ह्या पळवाटेने त्यांचे

अनुक्रमणिका

स्वतःचेच समाधान झाले नसावे म्हणून ते असेही म्हणून ठेवतात की, महाभारतात असलेल्या द्रौपदीच्या केसांच्या सर्व उल्लेखांत काटेकोर आणि सुस्पष्ट संगती नाही ("But if there is no precise and evident consistency in every epic reference to Draupadī's hair..." पृ. १९८). माझ्या अटकळीप्रमाणे हिल्टेबाइटल यांचे समाधान त्यांच्या स्वतःच्या खुलाशाने झाले नसले तर ठीकच आहे, कारण विराटसभेत अपमानित झालेली द्रौपदी आपल्या सुरेख केसांची जाहिरात करण्यासाठी मोकळे सोडलेले केस एकदा हलवून आणि मग पसरून ते सुदेष्णेला दाखविण्यासाठी तिच्याकडे गेली नव्हती.

महाभारतासारख्या प्रचंड ग्रंथात सर्वच तपशिलाच्या बाबतीत काटेकोर सुसंगतपणा न आढळला तर त्यात नवल नाही; पण प्रस्तुत प्रसंगातील द्रौपदीच्या केसांचे वर्णन हे तशा विसंगतीचे उदाहरण मानण्याचे कारण नाही. मागे म्हटल्याप्रमाणे सैरन्ध्री अज्ञातवासात गंधर्वांची विरहिणी पत्नी ह्या नात्याने राहणार असल्याने तिने आपले केस एखाद्या विरहिणीसारखे एकवेणी रूपात बांधून ठेवले होते. अशा एकवेणी अवस्थेत असलेल्या केसांनाही केशपक्ष म्हणता येते. विराटसभेकडे धाव घेताना तिचे वस्त्राने झाकून ठेवलेले केस उघडे पडले असावेत असे दिसते. त्यामुळे कीचकाने ते हातात धरले आणि तिला खाली पाडले. नंतर जे काही घडले त्यामुळे द्रौपदीचे डोळे क्रोधाने लाल लाल झाले (संरम्भाल्लोहितेक्षणा). त्या अवस्थेत युधिष्ठिर आणि भीमसेन यांच्या अकर्तृत्वावरचा राग व्यक्त करण्यासाठी जणू आपण अनाथ आहोत, आपले नाकर्ते पती मेल्यासारखे आहेत हे सुचविण्यासाठी रागाच्या सपाट्यात ती त्यांच्या देखत आपले एकवेणी असलेले केस मोकळे सोडते. केशान् मुक्त्वा ह्याचा असा हा सरळ अर्थ आहे.

कीचकाच्या मृत्यूला भीम आणि द्रौपदी दोघेही कारणीभूत होतात, ह्या घटनेतही हिल्टेबाइटल यांना पौराणिक कालीदेवीचे पडसाद ऐकू येतात. कीचकाला ठार करतो तो भीम, द्रौपदी नव्हे; पण भीम काली होऊ शकत नाही, द्रौपदी होऊ शकते. म्हणून कीचकवधापुरते भीम आणि द्रौपदी यांचे ऐक्य कल्पून भीम हा जणू द्रौपदीचा म्हणजे देवीचा बाहू होता असे ते मानतात; पण एवढ्याने भागत नाही. द्रौपदीचा प्रत्यक्ष मृत्यूशी संबंध असायला हवा. त्यासाठी महाभारतकारांनी केलेले रूपकात्मक वर्णन हिल्टेबाइटल यांच्या उपयोगी पडते. द्रौपदीला भेटायला आतुर झालेला कीचक आनंदून गेलेला असतो. तेव्हाच्या वर्णनात महाभारतकार म्हणतात की, त्या मूर्खाला ठाऊक नसते की, थोड्यावेळाने तो सैरन्ध्रीरूपी मृत्यूला भेटायला जाणार आहे (सैरन्ध्रीरूपिणं मूढो मृत्युं तं नावबुद्धवान् ४.२१.१९), आणि जेव्हा तो नृत्यशाळेत रात्री सैरन्ध्री समजून भीमाला स्पर्श करतो तेव्हाच्या वर्णनातही कथाकाराने कीचकाने तिथे पलंगावर निजलेल्या मृत्यूला स्पर्श केला असे म्हटले आहे (शयाते शयनं तत्र मृत्युं सूतः परामृशत् ४.२१.४२). ह्या दोन्ही ठिकाणी सैरन्ध्रीला अथवा (सैरन्ध्री वाटणाऱ्या) भीमाला उद्देशून जर तो कीचकाचा साक्षात मृत्यू होता असे कवीने म्हटले तर त्यात काही विलक्षण असे वाटण्याचे कारण नाही. हे अगदी सहजी वाटणारे वर्णन आहे. त्या ठिकाणी द्रौपदीऐवजी दुसरी स्त्री असती तरी, कवीने तसे म्हटले असते. परंतु हिल्टेबाइटल यांना ह्या दृश्यात मृत्यूच्या स्वरूपात पौराणिक काळातील कालीदेवी किंवा दुर्गादेवीचे दर्शन घडत असल्यामुळे मृत्युरूप द्रौपदीचे विसकटलेले केस (dishevelled hair) ही विसकटलेले केस पाठीवर सोडलेल्या कालीदेवीची खूण आहे, असे मानण्यात त्यांना काही चूक वाटत नाही.

५. **समेटाचा प्रयत्न**: दुसऱ्या द्यूतात हरल्यावर बारा वर्षे वनवास आणि एक वर्ष अज्ञातवास ही अट ठरल्याप्रमाणे पांडवांनी पूर्ण केली तरी, दुर्योधन त्यांना त्यांचे पूर्वीचे राज्य परत करण्यास तयार नव्हता. त्यामुळे युद्धाखेरीज पांडवांसमोर दुसरा पर्याय उरला नाही. तरीही समेटाचा अखेरचा एक प्रयत्न करून पाहण्यासाठी कौरवांकडे शिष्टाईसाठी जाण्याचे कृष्णाने ठरविले. त्यावेळी जी भाषणे झाली त्यात भीमाचे आर्जवी भाषण हे अत्यंत आश्चर्य वाटावे असे होते. भीमाचे ते मार्दवपूर्ण (५.७३.१) भाषण ऐकून द्रौपदीला निराशेने ग्रासले असल्यास (५.८०.३) नवल नाही. सर्वांना चेव आणण्यासाठी आपले केस (केशपक्ष) डाव्या हातात घेऊन तिने कृष्णाला ते दाखविले आणि त्याला बजावले की, कौरवांशी समेटाची बोलणी करताना दुःशासनाने त्याच्या हाताने ओढलेले हे केस कृष्णाने विसरू नयेत. त्यावेळच्या द्रौपदीच्या केसांचे वर्णन महत्त्वाचे आहे. तिचे केस दिसायला सुरेख होते, मोठ्या सर्पासारखे काळेभोर आणि अग्रभागी कुरळे होते. पुण्यगंधांनी सुवासित असलेले केस सर्व सुलक्षणांनी संपन्न होते, आणि मुख्य म्हणजे ते सैलसे बांधले होते (इत्युक्त्वा *मृदुसंहारं* वृजिनाग्रं सुदर्शनम्। सुनीलमसितापाङ्गी पुण्यगन्धाधिवासितम्। सर्वलक्षणसंपन्नं महाभुजगवर्चसम् ५.८०.३३-३४). द्रौपदी कृष्णाला स्पष्टच सांगते की, तिचे केस ओढणारा दुःशासनाचा हात उपटून टाकून धुळीत पडलेला तिला दिसला नाही, तर तिचे मन शांत होणार नाही (५.८०.३९). पांडवांनी कौरवांशी युद्ध न करता तह केला, तर तिचे वृद्ध पिता, भाऊ आणि मुलगे

अभिमन्यूच्या अधिपत्याखाली कौरवांशी युद्ध करतील (५.८०.३७-३८).

श्रीचा अंशावतार असलेल्या द्रौपदीत कालीदेवीचे दर्शन घेण्याची हिल्टेबाइटल यांची तीव्र इच्छा आहे. त्यासाठी आवश्यक असे पाठीवर मोकळे सोडलेले केस द्रौपदीच्या वरील वर्णनात आढळत नाहीत, तेव्हा तिच्या केसांच्या वर्णनातील बाकीचा सारा तपशील बाजूस सारून ते त्यांचे लक्ष फक्त 'सर्पाची कांती असणारे काळेभोर केस' एवढ्या एकाच वैशिष्ट्यावर केंद्रित करतात. असे कृष्णसर्पासारखे काळे केस हातात नाचविणाऱ्या आणि दुःशासनाचा उपटलेला हात पाहण्याची इच्छा बाळगणाऱ्या द्रौपदीत त्यांना देवीच्या अशुभ आणि संहारक बाजूचा भास होतो (... an inauspicious and destructive side of the Goddess... पृ. २००).

कृष्णाला केस दाखविताना केलेल्या द्रौपदीच्या केसांच्या वर्णनातला इतर भाग हिल्टेबाइटल यांनी दुर्लक्षिला असला तरी, त्या वर्णनातल्या 'मृदुसंहारम्' ह्या विशेषणाची दखल त्यांनी निदान तळटीपेत (पृ. २००) तरी घेतली आहे. कीचकाने सभेत लत्ताप्रहार केल्यानंतरच्या वर्णनातला 'केशान् मुक्त्वा' हा शब्दप्रयोग जसा हिल्टेबाइटल यांच्या विवेचनाला बाध आणणारा तसाच, किंवहुना त्याहूनही अधिक अडचणीचा असा, हा 'मृदुसंहारम्' शब्दप्रयोग आहे. हिल्टेबाइटल यांचा आग्रह असा की, युद्ध संपून त्यात कौरवांचा नाश होईपर्यंत द्रौपदीने मोकळे सोडलेले आपले केस बांधले नाहीत, आणि इथे महाभारत तर स्पष्ट सांगते की, तिने आपले केस सैलसे वेणीरूपाने एकत्र बांधले (नीलकण्ठः वेणीरूपेण समाहृतम् अपि मृदुम्). तेव्हा हिल्टेबाइटल म्हणतातः "*saṃhāra* does not require Nīlakaṇṭha's interpretation of a *veṇī*". पण वेणीची जरूरी का नाही हे ते सांगत नाहीत. फक्त चित्रशाळा प्रेसच्या आवृत्तीसाठी चित्रे काढणाऱ्या चित्रकाराने त्या आवृत्तीत ज्या ठिकाणी नीलकण्ठाची टीका छापली आहे, तिथेच प्रस्तुत प्रसंगाचे चित्र काढताना द्रौपदीचे केस मोकळे सोडलेले दाखवले आहेत इकडे, चित्रकाराच्या ह्या करण्याला 'noteworthy' असे गौरवून, वाचकांचे लक्ष ते वेधतात. चित्रकाराने महाभारताचा पुरेसा अभ्यास करून चित्रे काढली आहेत, असे गृहीत धरण्याचे कारण नाही. भट्टनारायणाच्या 'वेणीसंहार' ह्या नाटकाच्या नावात जर केसांच्या 'संहारा'ला म्हणजे एकत्र करण्याला वेणीरूपाची गरज भासते, तर नीलकण्ठाने केलेल्या 'संहार' शब्दाच्या 'समाहृत' ह्या अर्थाला ती का भासू नये, ते हिल्टेबाइटल यांनी सांगायला हवे. ते स्वतः 'मृदुसंहारम्'चे भाषांतर 'softly gathered back' (पृ. १९९) असे करतात, आणि वर उल्लेखिलेल्या तळटीपेत ह्या भाषांतराला 'reasonably neutral' असे म्हणून हा विषय संपवितात.

पण महाभारतातला शब्दप्रयोग स्पष्ट असताना भाषांतरकाराला neutral राहण्याची गरज काय?

हिल्टेबाइटल यांचे म्हणणे घटकाभर मान्य करून द्रौपदीचे केस कृष्णाला दाखवतेवेळी मोकळे होते असे म्हटले तरी, द्रौपदीने तेव्हा डोक्यावरून स्नान करून, केसांवर योग्य ते संस्कार करून, त्यांना सुगंधित द्रव्यांनी सुवासित केले होते हे तरी हिल्टेबाइटल यांना मान्य होईल की नाही? त्याखेरीज ते जसे सुगंधित तसेच दिसायला सुरेख (सुदर्शनम्) कसे होतील? पण हिल्टेबाइटल यांचा आग्रह तर असा की, वनवास-अज्ञातवास-युद्धसमाप्ति हा दीर्घकाळ द्रौपदी एका "extended condition of defilement" (पृ. १८९) मधे होती आणि त्या दीर्घ कालखंडात रजस्वाला अवस्थेत असल्यासारखे तिने केस कधी धुतलेही नव्हते. त्यासाठी विराटपर्वात दोन ठिकाणी द्रौपदीने स्नान केल्याचा उल्लेख आहे – एकदा कीचकाने तिला स्पर्श केल्यावर आणि नंतर कीचकवध झाल्यावर – तिथे तिने तिचे अंग धुतल्याचे आणि वस्त्रे धुतल्याचे म्हटले आहे, पण केस धुतल्याचे म्हटले नाही, इकडे वाचकांचे लक्ष ते मुद्दाम वेधतात (गात्राणि वाससी चैव प्रक्ष्याल्य सलिलेन सा ४.१६.२; ४.२३.१२).

महाभारताचे म्हणणे मान्य करायचे तर द्रौपदीने कृष्णाला केस दाखवले त्यावेळी ते दर्शनीय, सुगंधी आणि वेणीरूपे सैलसे बांधलेले होते हे मान्य करायला हवे. विराटपर्वातल्या वर्णनात केस धुतल्याचा स्वतंत्र उल्लेख नसला तरी, 'गात्राणि' मध्ये केसांचा अंतर्भाव मानण्यास अडचण नाही. कीचकाने तिच्या केसांना स्पर्श करून ते विटाळले होते, तेव्हा तिने ते नक्कीच धुतले असले पाहिजेत. गात्राणि असे एकदा म्हटल्यावर मुद्दाम केसांच्या स्वतंत्र उल्लेखाची आवश्यकता नाही.

६. **युद्धसमाप्तिः** युद्ध संपले आहे, पांडवांना राज्य मिळाले आहे, आता शांतिपर्वाचे सुरुवातीस युधिष्ठिर झाल्या गोष्टींचे दुःख करीत बसला आहे. युद्धामुळे ज्ञातिक्षय झाला, कर्णाचा मृत्यू झाला, पांडवांचा जय झाला पण तो झाल्यावर पांडवांच्या शिबिरात रात्री झालेल्या भीषण हत्याकांडामुळे त्यांना मिळालेला जय हा देखील पराजयच ठरला (जयोऽयमजयाकारः १२.१.१५). युधिष्ठिर राज्यत्याग करायच्या गोष्टी करू लागला (१२.७.३९-४०). त्यावेळी पांडवांनी व द्रौपदीने त्याला शांत करण्याचा प्रयत्न केला. तसा प्रयत्न करताना कौरवांनी केलेल्या दुष्कृत्यांचा पाढा – द्रौपदीला सभेत नेल्यापासून कीचकाने तिला लाथ

अनुक्रमणिका

मारेपर्यंतचा – भीम थोडक्यात वाचतो आणि अखेरीस म्हणतो "पूर्वजांनी केले तसे उचित रीतीने राज्य कर" (१२.१६.२४). त्यानंतर एक श्लोक आहेः दिष्ट्या दुर्योधनः पापो निहतः सानुगो युधि। द्रौपद्याः केशपक्षस्य दिष्ट्या त्वं पदवीं गतः (१२.१६.२५). 'द्रौपद्याः केशपक्षस्य दिष्ट्या त्वं पदवीं गतः' म्हणजे "सुदैवाने द्रौपदीच्या केसांच्या मार्गाने तू गेलास". ह्याचा अर्थ हिल्टेबाइटल असा करतात की, द्रौपदीचे केस जसे आता पूर्ववत् तेल वगैरे लावून एकत्र बांधले गेले आहेत म्हणजे त्यांनी त्यांची पूर्वीची स्थिती मिळविली आहे, तसे तुलाही तुझे पूर्वीचे राज्य लाभले आहे. आणि म्हणून ते म्हणतात की, द्रौपदीचे केस सभेत द्यूत झाले तेव्हापासून युद्धसमाप्तिपर्यंत मोकळे होते, ह्याचा हा श्लोक अगदी निर्विवाद पुरावा आहे. त्यांच्या मते ह्या बाबतीत काही शंका घेण्याचे आता कारण उरलेले नाही. (This passage establishes beyond any reasonable doubt that Draupadī has worn her hair loose since the dice match" पृ. २०१).

द्रौपदीला तिच्या केसांना धरून सभेत ओढत नेण्यात आले तिथपासून तिच्या केसांचे जे उल्लेख महाभारतात येतात त्यावरून तिचे केस युद्ध संपेपर्यंत मोकळेच होते, तिने कधीही ते विंचरून बांधले नाहीत, असे जर निर्विवादपणे सिद्ध होत असते, तर हिल्टेबाइटल यांनी वरील श्लोकाचा जो अर्थ केला आहे त्याला मी हरकत घेतली नसती. परंतु तसे ते सिद्ध होत नाही. ती एक हिल्टेबाइटल यांची पूर्वग्रहदूषित कल्पना आहे, हे वरील विवेचनात मी स्पष्ट केले आहे. ज्या ज्या ठिकाणी द्रौपदीच्या केसांचा उल्लेख आहे त्यावरून ते बांधलेले होते हेच सिद्ध होते. त्यामुळे हिल्टेबाइटल यांनी लावलेला श्लोकाचा अर्थ मी स्वीकारू शकत नाही. महाभारतात द्रौपदीचा उल्लेख एके ठिकाणी 'मुक्तकेशी' आणि दुसरे ठिकाणी 'केशान् मुक्त्वा' असा आहे. त्याचा अर्थच असा की, तो उल्लेख होण्यापूर्वीच्या काळात तिचे केस बांधलेले होते आणि तिने काही विशेष कारणास्तव ते त्या दोन प्रसंगी मोकळे सोडले होते; पण त्या प्रसंगी ते मोकळे सोडले होते ह्याचा अर्थ त्यानंतर तिने सदैव ते तसेच ठेवले होते असा करता येणार नाही. भीमाच्या तोंडून वरील श्लोकातल्या पंक्ती निघण्यापूर्वी द्रौपदीला आणि पांडवांना मिळालेल्या अपमानास्पद वागणुकीचा आणि त्यांना झालेल्या कष्टांचा भीमाने उल्लेख केला आहे. तसा करून झाल्यावर युधिष्ठिराला त्याला सांगायचे आहे की, जसे दुर्योधनाच्या आणि इतर कौरवांच्या मृत्यूमुळे द्रौपदीच्या केसांच्या अपमानाचे परिमार्जन झाले आहे, तसेच त्याच्याही अपमानाचे परिमार्जन झाले आहे. 'वेणीसंहार' नाटकातल्या शेवटच्या अंकातल्या शेवटच्या श्लोकातील (६.४५) युधिष्ठिराच्या तोंडातील दोन ओळी हाच अर्थ सांगतात. युधिष्ठिर म्हणतोः "सगळे रिपुकुल नाश पावले आहे, आम्ही पाची जण सुरक्षित आहोत. पाञ्चालीच्या आणि माझ्या अपमानाचा सागर आम्ही पार केला आहे". भट्टनारायणाने जणू ह्या श्लोकाने महाभारतातल्या भीमाच्या श्लोकाचा खुलासा केला आहे, तेव्हा द्रौपदीचे केस तेरा वर्षांहूनही काही अधिक काळ मोकळे होते ह्यासाठी भीमाचा श्लोक (१२.१६.२५) हा निःसंदिग्ध पुरावा असे म्हणता येणार नाही.

वरील भीमाच्या श्लोकात 'दिष्ट्या' शब्दाचा प्रयोग दोनदा झाला आहे. एक, दुर्योधनाचा मृत्यू होण्याविषयी, आणि दुसरा, युधिष्ठिराचे द्रौपदीच्या केसांच्या मार्गाने जाण्याविषयी. हिल्टेबाइटल यांना असे वाटते की, ह्या प्रयोगावरून महाभारत रचणाऱ्यांच्या मनात दुर्योधनाचा मृत्यू आणि द्रौपदीचे केस यांचा संबंध जोडण्याचे किती खोलवर रुजले होते आणि तसे करताना त्यांच्या मनात आणखी कोणते विचार घोळत होते ह्याविषयी आपल्या मनात कुतूहल निर्माण होते (Again, one can only wonder how deeply, and with what other themes in mind, the poets mean to connect the death of Duryodhana with the binding up of Draupadī's hair. पृ. २०१).

परंतु अशा तर्क-कुतर्कांना काही एक जागा नाही. भीमाच्या उद्‌गारात त्याचा प्रामाणिकपणा दिसतो. भीम हा भारतीय युद्धात अर्जुनाच्या बरोबरीने पराक्रम गाजविणारा मोठा योद्धा. तो स्वतः आपल्या बाहुबळाची अथवा गदायुद्ध करण्यातील नैपुण्याची बढाई न मारता पांडवांच्या सुदैवाने (दिष्ट्या) दुर्योधन गदायुद्धात पडला असे म्हणतो, तेव्हा त्यात त्याच्या सच्चेपणाखेरीज दुसरे काही पाहण्याची आवश्यकता नाही. गदायुद्धात दुर्योधन इतका प्रवीण होता की, त्याला गदायुद्धाचे नियम मोडूनही मारणे सोपे नव्हते. गदा फेकून दुर्योधनाच्या मांड्या फोडण्याचा भीमाचा पहिला प्रयत्न दुर्योधनाने शिताफीने फोल केला होता. नंतर दुर्योधन सावध झाला. तथापि दुसऱ्या वेळी गदा फेकताना भीमाने केलेली युक्ती दुर्योधनाच्या लक्षात आली नाही आणि त्याला भीमाचा डाव हाणून पाडता आला नाही, हे पांडवांचे सुदैवच नाही तर दुसरे काय? तसेच युद्धांत कौरवांना नामशेष करून पांडवांना त्यांच्या अपमानाचे उट्टे फेडता आले हे तरी त्यांचे सुदैवच नाही तर दुसरे काय? कृष्णाने युद्धात त्यांना वेळोवेळी ज्या युक्त्या सुचवल्या त्यांच्या रूपाने पांडवांचे सुदैव त्यांच्या मदतीस धावले. कृष्णाच्या युक्त्या स्वीकारण्याची पांडवांना नेहमी

सुबुद्धी होत गेली. त्यांनी त्या स्वीकारल्या नसत्या, तर नुसत्या भीमार्जुनाच्या पराक्रमावर त्यांना युद्ध जिंकता आले नसते.

हिल्टेबाइटल यांच्या विवेचनाचा एक भाग इथे संपला. द्रौपदीने आपले केस अनेक वर्षे न धुता पाठीवर तसेच मोकळे सोडले होते असे ते मानतात. पाठीवर मोकळा सोडलेला द्रौपदीचा केशसंभार हे त्यांच्या दृष्टीने एक प्रभावी प्रतीक आहे. त्या प्रतीकाचा एक अर्थ असा की, रजस्वलावस्थेत बाईला येणारे अशौच द्रौपदी तेरा वर्षे पाळत होती ("... it is *Mahābhārata* itself which indicates that Draupadī's thirteen year dishevelment represents a condition of extended menstrual defilement". पृ. २०३).

त्यांचे हे विवेचन फोल आहे हे स्पष्ट करण्याचा प्रयत्न मी येथवर केला आहे.

हिल्टेबाइटल यांच्या मते ह्या प्रतीकाचा अर्थ condition of extended menstrual defilement एवढे म्हटल्याने संपत नाही. त्याचे संपूर्ण आकलन होण्यासाठी हिंदू संस्कृतीत आणखी खोलवर डोकावण्याची आवश्यकता आहे. तसे केले तरच महाभारत व वेणीसंहार ह्या दोन ग्रंथांना ह्या प्रतीकाद्वारे आणखी काय सुचवायचे आहे ते कळू शकते, असे ते म्हणतात.

वेणीसंहारावरचे हिल्टेबाइटल यांचे विवेचन मी बाजूस ठेवणार आहे.

महाभारतापुरते त्यांचे मत सांगायचे झाले, तर ते असे सांगता येईल की, द्रौपदीचे अत्यंत गुप्त रूप (her most "hidden" nature पृ. २०५) पांडवांच्या अज्ञातवासात प्रकट होते. कीचकवधाच्या घटनेत द्रौपदीचा उल्लेख 'सैरन्ध्रीरूपी मृत्यू' असा झाला असल्याचे वर सांगितले आहे. तिच्या मृत्यूशी असलेल्या ह्या संबंधातूनच द्रौपदीचे 'अत्यंत गुप्त रूप' जे कालीमाता ते हिल्टेबाइटल यांना दिसते.

ह्या मताचा परिपोष ते आणखी करतात तो असा:

द्रौपदी श्रीचा अवतार खरी, पण महाभारतात तिचे नाव कृष्णा आहे. तिला 'कृष्णा' हे नाव तिचा मृत्यूशी संबंध असल्यामुळे दिले गेले. द्रौपदीचा जन्म होतो त्यावेळी आकाशवाणी होते: "ही कृष्णा सर्व क्षत्रियांच्या संहाराची इच्छा बाळगील" – (म्हणजे त्यांच्या संहारास कारणीभूत होईल) (सर्वयोषिद्वरा कृष्णा क्षयं क्षत्रं निनीषति १.१५५.४४). हिल्टेबाइटल म्हणतात ह्याचा अर्थ असा की, महाभारतात द्रौपदीला 'कृष्णा' हे जे नाव मिळाले ते जसे तिच्या रंगामुळे, तसेच पुढे जो मोठा क्षत्रियांचा संहार ती घडवून आणणार असते त्यामुळेही तिला कृष्णा हे नाव मिळाले, आणि म्हणून 'कृष्णा' ह्या नावाचा मृत्यूशी संबंध.

तथापि आकाशवाणी उच्चारणारी जी कोणती शक्ति असेल तिला हिल्टेबाइटल यांनी सुचविलेला हा संबंध अभिप्रेत असेल असे दिसत नाही. द्रुपदाला संतती प्राप्त झाली तेव्हा त्यांची नावे ठेवताना ब्राह्मणांनी द्रौपदीचे नाव 'कृष्णा' हे तिच्या वर्णामुळेच ठेवले (कृष्णेत्येवाब्रुवन् कृष्णां कृष्णाभूत् सा हि वर्णतः १.१५५.५०). ह्याचा अर्थ असा की, द्रौपदीचे नामाभिधान करणाऱ्यांनी आकाशवाणी ऐकलीच नाही, किंवा ऐकली तरी त्यातला गूढ अर्थ त्यांना उमगला नाही. परंतु हिल्टेबाइटल यांना तो उमगला आणि त्यांनी द्रौपदीच्या कृष्णा ह्या नावामुळे तिचा मृत्यूशी संबंध जोडला. मृत्यू म्हणजे पौराणिक कालीन कालीदेवीचे महाभारतातील रूप. ह्या देवीचे 'कृष्णा' हे एक ठराविक विशेषण आहे[६]. तेव्हा द्रौपदी ही नुसती श्रीरूप नसून कालीरूपही असल्याने महाभारतातल्या द्रौपदीत काली-लक्ष्मी अशा दोन्ही रूपाने देवीचे संपूर्ण दर्शन घडते, असा हिल्टेबाइटल यांचा दावा आहे.

कालीदेवी हा केस मोकळे ठेवणाऱ्यांचा आदर्शच म्हणावा लागेल. द्रौपदीच्या रूपात कालीदेवीचेही दर्शन व्हावे म्हणून द्रौपदी तेरा वर्षे मुक्तकेशी होती, हे सिद्ध करण्याचा हिल्टेबाइटल यांचा आग्रह अनाठायी आहे.

महाभारतात कालीदेवीचा उल्लेख नाही, परंतु तशा काही सूचना आहेत, असे हिल्टेबाइटल यांना वाटते. उदाहरणार्थ, महाभारतात एके ठिकाणी कालरात्रीला ती 'काळी' म्हणजे कृष्णवर्ण असल्याचे म्हटले आहे. ह्यावरून कालरात्री ही कालीदेवी ठरत नाही हे खरे, पण कालरात्रीचे सर्व वर्णन कालीसारखे आहे आणि देवीमाहात्म्यात दुर्गा किंवा कालीला 'कालरात्रि' असे म्हटले आहे (कालरात्रिर्महारात्रिर्मोहरात्रिश्च दारुणा १.५९). अश्वत्थाम्याने पांडवांच्या शिबिरात सैन्याचा संहार आरंभिला, तेव्हा मृत्युमुखी पडणाऱ्या सैनिकांना तिथे मूर्तिमंत काळरात्र उभी असलेली दिसली. तिचे वर्णन असे आहे: तिचे तोंड आणि डोळे लाल होते, गळ्यात लाल रंगाच्या माळा होत्या, अंगाला लाल रंगाचा लेप लावलेला होता, तिने लाल वस्त्र परिधान केले होते, तिच्या हातात पाश आणि डोक्यावर तुरा (शिखण्ड) होता. ती हसत होती. अशी ही काळरात्र वर्णाने काळी होती (कालीं रक्तास्यनयनां रक्तमाल्यानुलेपनाम्। रक्तांबरधरामेकां पाशहस्तां

६. विराटपर्व, परिशिष्ट ४ (D). ११ (संशो. प्रत पृ. ३०१); भीष्मपर्व, परिशिष्ट १.११ (संशो. प्रत पृ. ७१०); देवीमाहात्म्य ५.१०, ४१; मत्स्यपुराण १५५.३०.

अनुक्रमणिका

शिखण्डिनीम्।। ददृशुः कालरात्रिं ते स्मयमानामवास्थिताम् १०.८.६४-६५). अशा तऱ्हेने एकीकडे कालरात्रीचे कालीदेवी सारखे आढळणारे वर्णन आणि दुसरीकडे द्रौपदी म्हणजे काली असे हिल्टेबाइटल ठरवत असले तरी, त्या भीषण रात्री पांडवांच्या शिबिरात सैनिकांची हत्या करणारी काळरात्र ही देखील द्रौपदी असे महाभारतात म्हटले नाही, ह्याची जाणीव सुदैवाने हिल्टेबाइटल यांना आहे.

द्रौपदी म्हणजे कालरात्री असे महाभारतात कुठे स्पष्टपणे म्हटले नसले तरी, तसे समीकरण सुचविणारी काही गमके हिल्टेबाइटल यांना आढळल्यासारखे वाटते. अश्वत्थाम्याने द्रौपदीचे भाऊ आणि तिचे पुत्र यांचा वध केल्यावर तिथे काळरात्र प्रकट होते. शिबिरात मृत्यू पावलेल्या द्रौपदीच्या एका भावाचे नाव शिखण्डी, आणि कालरात्रीच्या वर्णनात तिचे एक विशेषण 'शिखण्डिनी' असे आहे. महाभारतात म्हटले नसले तरी वेणीसंहारात द्रौपदीचे केस रक्ताने माखलेल्या हाताने बांधताना तिच्या वेणीला ती धार्तराष्ट्रांची काळरात्र आहे, असे भीम म्हणतो (संयम्यतामिदानीं धार्तराष्ट्रकुलकालरात्रिर्दुःशासनविलुलितेयं वेणी, वेणीसंहार ६.४० च्या पुढे). तेव्हा भट्टनारायणाला खुद्द द्रौपदी कालरात्रीसारखी दिसली नसली तरी, तिची वेणी कालरात्रीसारखी असल्याचे जाणवले आहे, असे हिल्टेबाइटल यांचे म्हणणे आहे.

द्रौपदी म्हणजे काळरात्र हे सुचविणारी गमके दाखविण्याचा हिल्टेबाइटल यांचा हा प्रयत्न भयानक आहे. द्रौपदीचे केस सुटे होते असे मानून तिला कालीस्वरूप मानणे हे निराधार तर आहेच, पण त्याने निदान महाभारतातल्या तिच्या पांडवांची भार्या ह्या भूमिकेला बाध येत नाही, म्हणजे ही काली पांडवांचा कुठेही अपमान झाला, तर तिकडे हसत बघत होती असे वर्णन आढळत नाही; पण त्या भयानक रात्री शिबिरात सैनिकांना दिसलेल्या काळरात्रीच्या स्वरूपात द्रौपदीला पाहणे म्हणजे द्रौपदीच्या आई आणि बहीण ह्या दुसऱ्या दोन भूमिकांचा चुराडा करणे आहे.

प्रथम हे लक्षात घ्यायला हवे की, कालरात्रीचे वर्णन करणारे महाभारतातले श्लोक स्पष्टपणे प्रक्षिप्त आहेत. अश्वत्थाम्याने ज्यांचे शिरकाण केले ते सारे वीर दैवहत होते, म्हणजे त्यांचा मृत्यू त्यांच्या दैवातच होता असे महाभारतात म्हटले आहे (तांस्तु दैवहतान् पूर्वं पश्चाद् द्रौणिर्न्यपातयत् १०.८.६८). ते दैवहत होते ह्याचा खुलासा करण्यासाठी कोणीतरी कालरात्रीची कल्पना करून हे श्लोक (१०.८.६४-६९) संहाराच्या वर्णनात घुसडले आहेत; पण हा प्रक्षेपाचा मुद्दा बाजूस ठेवून हिल्टेबाइटल यांच्या विवेचनात येणारा दुसरा अडचणीचा विचार करणे प्राप्त आहे.

महाभारतात कालरात्रीला ती एक मोठी कृत्या असल्याचे म्हटले आहे, हे हिल्टेबाइटल यांच्या नजरेतून सुटले आहे. भारतीय युद्ध सुरू झाले तेव्हापासून पांडवांकडच्या योद्ध्यांना रात्री स्वप्नांत एक कृत्या झोपलेल्या सैनिकांना घेऊन जाताना दिसत असे आणि तिच्याबरोबर सैनिकांचा संहार करणारा अश्वत्थामाही दिसे. शिबिरातल्या हत्याकांडाच्या वेळी सैनिकांना ती कृत्या दिसल्याबरोबर त्यांना पूर्वी पाहिलेली स्वप्ने आठवली आणि त्यांना 'हेच ते पूर्वी स्वप्नात दिसणारे दृश्य' अशी ओळख पटली. ह्या कृत्येचा द्रौपदीशी संबंध कसा पोचावा? द्रौपदीचा जन्म झाला तेव्हा "पुढे ती क्षत्रियांचा क्षय करणारी ठरेल" अशी भविष्यवाणी झाली ती संग्रामात कौरवांच्या बाजूने लढणाऱ्या क्षत्रियांना उद्देशून असली पाहिजे. परंतु शिबिरात जो संहार झाला तो पांडवांच्या बाजूने लढणाऱ्या द्रौपदीच्या माहेरच्या पाञ्चाल क्षत्रियांचा. ह्या संहारात प्रथम बळी पडतात ते तिचे भाऊ आणि प्रिय पुत्र. ह्यांचा सुद्धा का क्षय करणारी द्रौपदी ठरणार होती? संहाराच्या वार्ता ऐकून आणि त्यात तिचे भाऊ आणि मुलगे मृत्यू पावले हे ऐकून द्रौपदी शोकाने व्याकूळ होऊन मूर्छित पडली (शोकार्ता न्यपतद् भुवि १०.११.६). आणि शिबिरातली कृत्या तर धृष्टद्युम्नादि वीरांचा संहार पाहून हसत सुटली होती. माझ्या मते ह्या कृत्येत म्हणजेच कालरात्रीत द्रौपदीला शोधू पाहणे हे भयावह आहे.

द्रौपदी ही तेरा वर्षे मुक्तकेशी होती असे गृहीत धरून हिल्टेबाइटल यांनी केस मोकळ्या सोडलेल्या द्रौपदीत काली अथवा दुर्गा देवीला पाहण्याचा प्रयत्न महाभारतात घडलेल्या काही घटनांच्या आधारे केला आहे. तो फोल असल्याचे विवेचन येथे संपायला हवे; पण महाभारतात न घडलेली घटना 'जर-तर'च्या भाषेत सांगून त्यांनी द्रौपदीच्या मुक्त केसांत आणखीही काही पाहण्याचा प्रयत्न केला आहे. त्यांचे हे म्हणणे थोडक्यात सांगतो.

सभेत द्रौपदीची विटंबना दोन प्रकारे होते. एक, तिचे केस ओढल्यामुळे, आणि दुसरी, तिचे वस्त्र ओढण्याचा प्रयत्न केल्यामुळे. तो प्रयत्न सूर्यपुत्र कर्णाच्या सांगण्यावरून दुःशासनाने केला (त्यावेळी पांडवांचीही वस्त्रे आणण्यास कर्णाने सांगितले होते). ही सर्व घटना म्हणजे एक रूपक आहे असे हिल्टेबाइटल यांचे मत आहे. ह्या रूपकात कर्ण हा सूर्यपुत्र म्हणून सूर्य आणि द्रौपदी ही कृष्णा अथवा रंगाने काळी म्हणून पृथ्वी. ह्या रूपकाद्वारे वस्त्राकर्षणाच्या निष्फळ प्रयत्नाचा अर्थ असा की, महाप्रलयाखेरीज इतर वेळी पृथ्वीला विवस्त्र करण्याचा प्रयत्न कुणी केला, तर तो सिद्धीस जाणार नाही कारण, पृथ्वीच्या अंगी स्वतःच्या अंगावर

वस्त्रे पांघरून घेण्याची अखूट शक्ती असते. हिल्टेबाइटल यांनी कल्पिलेल्या ह्या रूपकात पृथ्वीरूपी द्रौपदीचे वस्त्र ओढणारा दुःशासन कोण, किंवा सभेत आपापली उत्तरीये टाकून उघडे बसलेले पांडव म्हणजे कोण ह्याचा खुलासा करण्याची आवश्यकता हिल्टेबाइटल यांना वाटली नाही. त्यांचे हे विवेचन किती फोल आहे, हे पुण्यातील ज्ञानप्रबोधिनीत संत्रिकेतर्फे झालेल्या एका निबंध-वाचनात मी स्पष्ट केले आहे, आणि तो निबंध 'नवभारत' मासिकात प्रसिद्धही झाला आहे (जुलै १९८७, पृ. ६-१२), तेव्हा त्याची पुनरावृत्ती करीत नाही.

आता द्रौपदीचे केस ओढून तिच्या केलेल्या विटंबनाविषयी. मुक्तकेशी द्रौपदी म्हणजे तीन पेडांची वेणी सोडून केस मोकळे सोडलेली द्रौपदी. केस पाठीवर मोकळे सोडणे म्हणजे तीन पेडांचे विघटन. हिल्टेबाइटल यांच्या विवेचनातून आता कालीरूपी द्रौपदी लुप्त होते आणि त्यांच्या डोळ्यांना दिसतात ते तिचे मोकळे सोडलेले केस. तीन पेडांचे विघटन झालेल्या मोकळ्या केसांत हिल्टेबाइटल यांना महाप्रलयाचे वेळी सत्त्व, रजस् आणि तमस् ह्या त्रिगुणात्मक प्रकृतिरूप सृष्टीचे जे विघटन होते ते दिसते ("But beyond these themses... are what we may call the ultimate cosmological and theological themes of dissolution" पृ. २०८). महाभारतात सृष्टीचे असे प्रलयरूप विघटन झाल्याचे तर आढळत नाही म्हणून हिल्टेबाइटल म्हणतात की, भारतीय युद्धात जर पांडव विजयी होऊन पुन्हा राज्यावर बसले नसते, धर्माची प्रतिष्ठापना झाली नसती, तर द्रौपदीला तिचे मोकळे केस बांधता आले नसते. ते मोकळेच राहिले असते, आणि त्यात प्रलयाच्या वेळी होणाऱ्या विघटनाच्या संभाव्य धोक्याची सूचना व्यक्त झाली आहे ("The untying of Draupadī's braid represents the potential untying of the universe" (पृ. २१०). "But by wearing her hair dishevelled for thirteen years, Draupadī also shows that the full dissolution of the universe is at least metaphorically pending should her husbands, with the help of lord Kṛṣṇa, not regain the sovereignty and restore *dharma* on earth" पृ. २१०-२११).

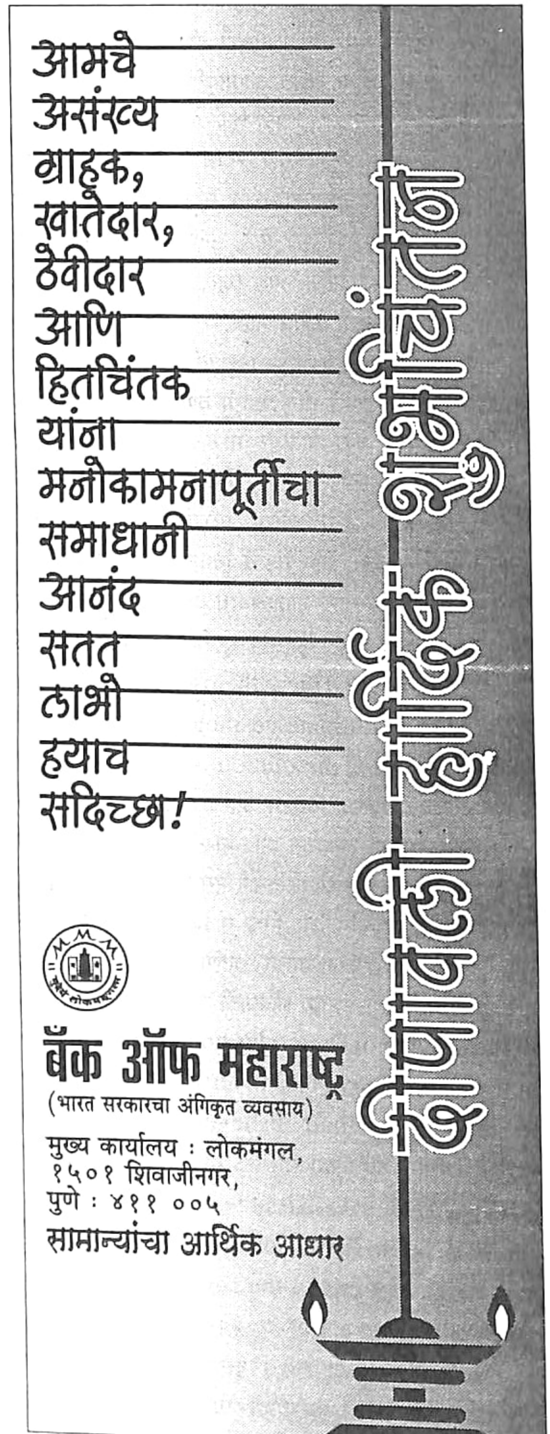
हिल्टेबाइटल यांच्या ह्या विवेचनात 'जर-तर'ची भाषा असल्याने त्याचा विचार करण्याची आवश्यकता वाटत नाही. एवढे म्हणावेसे वाटते की, युद्धात पांडव हरते किंवा मृत्यूमुखी पडते आणि कौरवांचे राज्य चालू राहते, तर त्यांच्या राज्यात अधर्माची वाढ होऊन महाप्रलयासारखा अनर्थ गुजरला असता, असे म्हणण्यास महाभारतात काहीही आधार नाही. पांडव वनवासात असताना दुर्योधनाच्या कारकिर्दीत अधर्म बोकाळला होता, त्याची प्रजा 'त्राहि भगवान्' असा आक्रोश करीत होती, असे वर्णन कुठे आढळत नाही. द्रौपदीची सभेत होणारी विटंबना न थांबविणे आणि वनवासातून परत आल्यावर द्यूताचे वेळी केलेल्या कराराप्रमाणे पांडवांना त्यांचे राज्य परत न करणे, ही दोन दुष्कृत्ये दुर्योधनाने केली होती हे खरे. राजघराण्यातल्या भाऊबंदकीमुळे ती निर्माण झाली होती. परंतु दुर्योधनाने राज्यात अधर्माचा प्रसार व्हावा, प्रजेला जाच भोगावा लागावा, असे काही केले नव्हते.

अश्वत्थाम्याने केलेल्या संहाराचे वेळी शिबिरातल्या सैनिकांना जे दृश्य दिसते त्यात स्वतः देवीने कालरात्रीचे रूप घेतले होते, असे हिल्टेबाइटल यांनी म्हटले आहे. तिथल्या वर्णनात कालरात्रीला प्रत्यक्ष काली म्हटले नसले तरी, कालरात्रीचे वर्णन काली देवीखेरीज इतर कोणत्याही देवीला लागू पडत नसल्याने ती कालीच मानायला हरकत नाही, असे त्यांचे म्हणणे आहे. त्यांच्या मते महत्त्वाची गोष्ट अशी की, कालरात्री-कालीचा द्रौपदीशी संबंध आहे. तो संबंध दक्षिण भारतातील एका उत्सवात स्पष्टपणे दिसतो. दक्षिण भारतात, तामिळनाडूत द्रौपदीला देवी कल्पून तिच्या नावाचा द्रौपदीअम्मा पंथ आहे (Draupadiamman cult). त्याचा एक भाग Draupadī fire-walking cult आहे. मला ह्या पंथाविषयी किंवा cult विषयी काही माहिती नाही. हिल्टेबाइटल त्याविषयी सांगतात ते असेः It is understood that on the night of her vengeance against Duryodhana, Draupadī takes on Kālīrūpa, "The form of kali", appearing not only with dishevelled hair but in some cases with eighteen arms. त्यांनी M.S. Gopalakrishnan यांच्या *Mother Goddess: A Regional Study* (*Madras and Malbar*) ह्या मद्रास विद्यापीठाच्या Ph.D. डिग्रीसाठी सादर केलेल्या निबंधाचा ह्यासाठी हवाला दिला आहे.

Draupadī fire-walking cult मधे द्रौपदी कालीरूपाने आढळत असल्यास ती तशी दिसत असो. ह्या पंथात भाग घेणाऱ्यांनी ती तशी का दाखवावी, हा स्वतंत्र प्रश्न आहे. द्रौपदीला देवी बनविणे, तिच्या नावे एक नवा पंथ सुरू करणे, ह्या पंथाच्या धार्मिक कार्यक्रमात महाभारतातील घटनांवर आधारित काही प्रसंग प्रक्षेकांना दाखविणे ह्या गोष्टी पुराणकालानंतरच्या म्हणजे कदाचित् गेल्या पाच-सहाशे वर्षात घडून आल्या असणे शक्य आहे. परंतु fire-walking cult मधे द्रौपदी कालीरूपाने दिसते आणि तिथे तिचे केस पाठीवर मोकळे सोडलेले असतात

अनुक्रमणिका

म्हणून ह्या cult मधल्या द्रौपदीचा महाभारतातल्या द्रौपदीशी थेट संबंध जोडण्यासाठी महाभारतातल्या द्रौपदीने तिचे केस तेरा वर्षे न धुता, न बांधता मोकळे ठेवले होते, हे ह्या ना त्या प्रकारे सिद्ध करू पाहणे, हा हिल्टेवाइटल यांचा खटाटोप व्यर्थ आहे.




अनुक्रमणिका

# व्हिन्सेंट व्हान गॉखः जीवनतृष्णा व कलासाधना

**एस.डी. इनामदार**

जगभरच्या लाखो कलारसिकांना व्हिन्सेंट व्हान गॉखच्या चित्रांनी मोहून टाकले आहे. वयाच्या अवघ्या सदतिसाव्या वर्षी त्याचा दुर्दैवी अन् दारुण अंत झाला. जीवनाच्या समस्यांना त्याने ज्या धैर्याने तोंड दिले, त्यावरून तो आपण ज्या युगात जगतो आहोत; त्या युगाचा सहप्रवासी होता असे सार्थपणे म्हणता येईल. ह्या युगप्रवर्त्तीशी सहसंवेद्य जीवनरीतीची व त्याचा कलाविष्कार घडवण्याची व्हान गॉखची जी क्षमता होती, तिचा परिणाम म्हणूनच त्याच्या चित्रांना आज वैश्विक प्रत्ययकारिता लाभली असावी. व्हान गॉखच्या वाट्याला आलेले आयुष्य व त्याची चित्रनिर्मिती यांच्यातले नाते अभेद्य व अतूट असेच आहे. त्याच्या आर्त वेदनांचा व भोगवट्यांचा प्रखर व उत्कट आविष्कार म्हणजेच त्याची चित्रे असेही म्हणता येईल.

बेल्जियममधील अँटवर्पनजीकच्या झुंडर्ट या खेड्यात ३० मार्च १८५३ रोजी डच चित्रकार व्हिन्सेंट व्हान गॉखचा जन्म झाला. वडील धर्मोपदेशक व आई गुणी कलावंत – चित्रे काढणारी, लेखन करणारी होती. व्हिन्सेंटच्या जन्माआधी एक वर्ष त्याचा थोरला भाऊ मृतावस्थेतच जन्मला होता. आईबापांना त्या मृत्यूचे दुःख कधीच विसरता आले नाही आणि त्या दुःखाच्या छायेखाली उदासीन वातावरणातच व्हिन्सेंटचे बालपण गेले. तो स्वतःही वृत्तीने शांत व अंतर्मुख होता. लहानपणापासूनच स्वतःचे वेगळे भावविश्व निर्माण करून त्यात रमण्याची त्याची वृत्ती होती. त्यामुळे घरच्यांना व आजूबाजूच्यांना तो एक प्रकारे अनोळखी व परकाच राहिला. व्हिन्सेंटचे वडील ज्या चर्चमध्ये धर्मगुरू होते, त्या चर्चच्या आवारातच त्याच्या मृत भावाचे थडगे होते. त्या मृत भावाचे नावही 'व्हिन्सेंट'च ठेवले होते. त्यामुळे तो आपल्या मृत भावाच्या जागी स्वतःला कल्पित असावा.

एक प्रकारे बालपणापासूनच तो मृत्यूच्या सान्निध्यात वावरत होता. त्यातून त्याच्यात कदाचित अपराधभाव, न्यूनगंड निर्माण झाला असावा; किंवा तो स्वतःला मृत भावाचा 'पर्यायी' समजत असावा व त्याच्यासाठी स्वतःच्या सुखाचा बळी देण्याची भावना त्याच्यात बळावली असावी. काहीही असो, एकूणच त्याची मानसिक वाढ निकोप व नैसर्गिक झाली नव्हती व बालपणापासूनच त्याच्यात काही मनोविकृती जोर धरू लागल्या असाव्यात. आपला चित्रकारितेकडे असलेला स्वाभाविक कल ओळखण्यासही व्हिन्सेंटला जास्त कालावधी लागला. त्याच्या दुर्दैवी व यातनाप्रद आयुष्याच्या अनेक अवस्था पार केल्यावरच त्याला खरा सूर गवसला. मात्र लहानपणी बाल्यावस्थेत चित्रे रंगविण्यात त्याचे मन विशेष रमत असे. कदाचित हा आनुवंशिक वारसा त्याला त्याच्या आईकडून लाभला असावा. ती लग्नापूर्वी जलरंगचित्र व रेखाचित्र-कलेत चांगलीच निष्णात होती. व्हिन्सेंटने वयाच्या अवघ्या अकराव्या वर्षी 'फार्म अँड वॅगन शेड' (१८६४) हे रेखाचित्र काढले. ते त्याच्या प्रतिभेची चुणूक दर्शविणारे आहे. लहानपणी तो जसा एकांतप्रिय होता, तसाच निसर्गात रमणारा होता. तो मैलो न् मैल भटकंती करीत असे; आणि आजूबाजूच्या बागा, जंगले, कुरणे, शेते यांत तासन्‌तास रमत असे. शेतात विविध शेतीकामे करणाऱ्या शेतकऱ्यांच्या हालचाली एकाग्र चित्ताने न्याहाळत तो त्यांची रेखाटने करीत असे. ही निसर्गाची ओढ त्याच्या आयुष्यात पुढेही टिकून राहिली. 'निसर्ग त्याच्याशी सहस्र मुखांनी बोलत असे व त्याचा आत्मा ते ऐकत असे' – असे त्याच्या बहिणीने – एलिझाबेथने लिहून ठेवले आहे. (आपल्या भावाविषयी लिहिलेल्या आठवणी तिने १९१० मध्ये प्रसिद्ध केल्या.).

१८६८ मध्ये व्हिन्सेंट आपल्या चुलत्याच्या द हेग येथील 'गूपिल' फर्ममध्ये कलाविक्रेता म्हणून काम करू लागला. या कामात त्याने चांगलीच प्रगती दाखवली व चार वर्षांनंतर लंडनच्या शाखेत त्याला बढती देण्यात आली. तिथे तो ज्या घरात राहत होता, त्या घराच्या मालकिणीच्या मुलीच्या – उर्सुला लॉयरच्या तो प्रेमात पडला; पण वर्षभरानंतर त्याने जेव्हा तिला मागणी घातली, तेव्हा आपले लग्न आधीच ठरले असल्याचे सांगून तिने त्याला नकार दिला. व्हिन्सेंटच्या पुढील दुर्दैवी व शोकपूर्ण आयुष्याची ही जणू नांदीच होती. या घटनेचा त्याच्या कारकिर्दीवर खोल परिणाम झाला. त्याला नोकरी गमवावी लागली. त्यामागे आणखीही एक कारण होते. त्याला स्वतःलाच न आवडलेल्या काही चित्रांची विक्रेता म्हणून तरफदारी करण्याचे त्याने टाळले. ही नोकरी सुटल्यावर काही काळ त्याने रॅम्सगेटमधील शाळेत शिक्षकी पेशा केला. त्या निमित्ताने लंडनच्या गरीब वस्तीत फी गोळा करण्यासाठी त्याला फिरावे लागले. तिथले भयानक दारिद्र्य व

वकालपणा पाहून तो अक्षरशः हादरून गेला. तिथली फी गोळा न करता आल्याने त्याला याही नोकरीला मुकावे लागले. रॅम्सगेटपासून लंडनपर्यंत तो पायी चालत आला.

व्हिन्सेंट नोकरीच्या शोधात अखेर धर्मोपदेशकाच्या पेशाकडे वळला. हा पेशा त्याच्या कुटुंबात तीन पिढ्या चालत आला होता व त्याच्यावर गाढ धार्मिक संस्कार झाले होते. त्याने त्याचा भाऊ थिओ याला आयुष्यभर नियमित पत्रे लिहिली. या काळातील पत्रांतून व्हिन्सेंटच्या तीव्र धार्मिक भावनांचे दर्शन घडते. उर्सुलाकडून प्रेमभंग झाल्यावर तर तो अधिकच उत्कटपणे 'बायबल'च्या व ख्रिस्ती धर्माच्या अभ्यासाकडे मानसिक आधारासाठी वळला. किंबहुना केवळ याच धर्मश्रद्धेत त्याला खऱ्या अर्थाने मानसिक सांत्वन लाभले. त्याच्यातल्या या खोल धर्मभावनांचे प्रकटीकरण करण्याची, त्या दुसऱ्याजवळ व्यक्त करण्याची आंतरिक ओढ त्याला वाटत होती. अत्यंत अभिमानाने त्याने आपल्या भावाला – थिओला आपल्या पहिल्या धर्मप्रवचनाची वार्ता (४ नोव्हेंबर १८७६) कळविली. अशा रीतीने कलाविक्रीच्या दुकानाकडून चर्चकडे व्हिन्सेंटची वाटचाल झाली. धर्मप्रचारक रेनानचे खालील उद्‌गार हे व्हिन्सेंटचे ध्येयवाक्य बनले:

'आयुष्यात काही मिळवायचे तर समर्पणाची तयारी हवी... माणूस केवळ स्वतःपुरते सुख वा निष्क्रीय चांगुलपणा कमविण्यासाठी या जगात आलेला नाही. त्याने सर्व मानवसमाजाच्या हितासाठी झटले पाहिजे. बव्हंशी मर्त्य माणसांचे जीवन संकुचित करणाऱ्या या जगातल्या भौतिक गोष्टींपलीकडच्या उन्नत आध्यात्मिक ध्येयाकडे त्याची ओढ असली पाहिजे.' – या ध्येयापोटी व्हिन्सेंट मानवजातीची सेवा करण्याच्या उद्दिष्टाने भारला होता. सेवाधर्म हे साऱ्या गॉख कुटुंबियांचेच व्रत होते. त्याने 'बायबल'ची अनेक पारायणे व सखोल अध्ययन केले. लंडन येथे अनेक चर्चेसमध्ये धर्मोपदेशक म्हणून व्हिन्सेंटने अखंड सेवा व परिश्रम केल्याचे त्याने थिओला लिहिलेल्या पत्रांवरून कळते. ह्या कामाने त्याला खूप मानसिक समाधान दिले; पण ते फार काळ टिकले मात्र नाही. पुढे काही कारणांनी तो हॉलंडला आईवडीलांकडे परतला, तो पुन्हा इंग्लडला परत गेलाच नाही. वयाच्या चोविसाव्या वर्षी त्याने धर्मशास्त्राचे पूर्ण वेळ अध्ययन करण्याचे ठरवले; पण त्या सैद्धांतिक अभ्यासात त्याचे मन फार काळ रमले नाही, आणि त्याच्यातील प्रत्यक्ष कार्यप्रवण सेवाभावाने पुन्हा उचल खाल्ली. त्यानंतर त्याच्या वडीलांच्या शिफारसीने व्हिन्सेंटला बॉरिनेज या कोळशांच्या खाणी असलेल्या भागात धर्मोपदेशक म्हणून काम करण्याची संधी मिळाली. व्हिन्सेंट तिथे दिवसा आजाऱ्यांची सेवासुश्रूषा करी व संध्याकाळी घरमालकाच्या मुलांना शिकवत असे. याशिवाय तो लोकांना 'बायबल'ही शिकवत असे. पुढे त्याने खऱ्या मिशनरी वृत्तीने गोरगरिबांच्या सेवाकार्याला इतके निष्ठेने वाहून घेतले, की आपले कपडे, बूट, बाड-बिस्तरा वगैरे सर्व वस्तू त्याने दारिद्र्यात जगणाऱ्या खाणकामगारांना वाटून टाकल्या. तो स्वतः एका लाकडी खोपटात राहू लागला आणि फळ्यांच्या जमिनीवर गवती चटईवर झोपू लागला. लोकांमध्ये तो चर्चेचा विषय झाला. इतका मनोनिग्रह व आत्मसंयम त्यांनी आजवर कधीच पाहिला नव्हता; पण तिथल्या चर्चच्या दृष्टीने इतका अतिसेवाभाव व पराकोटीचा चांगुलपणा योग्य नव्हता. शिवाय त्याचे हे साधे परित्यागी जगणे धर्मगुरूच्या प्रतिष्ठेला साजेसे नव्हते. म्हणून त्याला त्या पदावरून हटविण्याच्या कारवाया सुरू झाल्या. तशातच कोळशाच्या खाणीमध्ये स्फोट झाला. कामगारांचे संप चालू झाले. त्यामुळे व्हिन्सेंटच्या सेवाधर्माला उधाण आले. त्याने आपल्या जवळच्या होत्या-नव्हत्या त्या सर्व चीजवस्तू कामगारांना वाटून टाकल्या. स्वतःच्या अंगावरचा शर्ट फाडून व त्याचे बँडेज करून स्फोटातल्या जखमी रुग्णांच्या जखमा बांधल्या. कारण, त्याच्या दृष्टीने धर्म हा जर कृतीत – म्हणजे सेवाभावात, सत्कृत्यात परिवर्तित झाला नाही, तर तो धर्मच नव्हे, अशी त्याची धारणा होती. संपात वा स्फोटात होरपळून निघालेल्या कामगारांना धर्माच्या प्रवचनासारख्या भाषिक अंगापेक्षाही कृतिप्रवण धर्माची म्हणजेच – सत्कृत्यांची, सेवाभावाची – खरी गरज होती; हे व्हिन्सेंटने ओळखून तत्परतेने कृतीत आणले. आपल्या समाजबांधवांना जास्तीत जास्त मदत अगदी प्राण पणाला लावून करणे, यातच त्याच्या सदसद्‌विवेकाची इतिकर्तव्यता होती; पण याचा परिणाम उलटाच झाला. चर्च कौन्सिलने व्हिन्सेंटची धर्मोपदेशक पदावरून हकालपट्टी केली व त्याचा तनखा बंद केला. याचाच अर्थ, इथून पुढे व्हिन्सेंटला आपल्या मानव बांधवांची सेवा करावयाची तर ती त्याने स्वखर्चानेच केली पाहिजे, हे उघड होते. या कटू अनुभवाने तो खचला नाही. तो ब्रुसेल्स येथे रेव्हरंड प्येटरसन यांचा सल्ला घेण्यासाठी जवळजवळ ऐंशी मैल पायी चालत गेला. प्येटरसन हा धर्मगुरू होता, तसाच कलावंतही होता. व्हिन्सेंटने त्याचा धर्मविषयक सल्ला घेतलाच, शिवाय आपली बॉरिनेज येथे काढलेली खाण – कामगार व कुटुंबियांची चित्रेही त्याला दाखविली. फावल्या वेळात १८८० पासून व्हिन्सेंट खाण – कामगारांची प्रत्यक्ष प्रतिमाने (मॉडेल्स) समोर ठेवून चित्रे रंगवीत असे.

व्हिन्सेंटने पुढे स्वतःची पदरमोड करीत गोरगरिबांची सेवा चालूच ठेवली; पण ख्रिस्ती चर्च अधिकाऱ्यांशी झालेल्या मतभेदांतून व ख्रिस्ती धर्मतत्त्वांचे पालन ... ज्या रीतीने

होत होते, त्यातून व्हिन्सेंटचा भ्रमनिरास झाला व त्याच्या श्रद्धा डळमळीत झाल्या. मानवजातीची सेवा धर्मोपदेशक या नात्याने करणे इथून पुढे अशक्य होत जाणार, हे त्याला कळून चुकले व ही सेवा दुसऱ्या मार्गाने – कदाचित कलेच्या माध्यमातून – करता येईल, अशी त्याची धारणा होत चालली. हा त्याच्या आयुष्याचा काळ अतिशय खडतर व कष्टप्रद होता. सततची अनिश्चितता, आशंका यांनी त्याचे मन कडवट बनले होते. हा काळ त्याने निरूद्देश भटकंती करीत व्यथित व एकाकी मनस्थितीत घालविला. अखेर त्याचा निश्चय पक्का झाला व कलासाधना हेच त्याच्या आयुष्याचे एकमेव ध्येय बनले. लहानपणापासून चित्रे रंगविण्यात त्याला गोडी होतीच; पण आता कारकीर्द म्हणून तो त्याकडे गंभीरपणे पाहू लागला. आयुष्याच्या अत्यंत खडतर व अंधःकारमय स्थितीत कलानिर्मितीत त्याला खरा मानसिक दिलासा मिळाला व कला हे मानवजातीची सेवा करण्याचे नवे परमोच्च साधन असल्याची त्याची पक्की धारणा बनली. अनेक वर्षे दडपल्या गेलेल्या त्याच्यातल्या सुप्त कलाप्रेरणा आता उफाळून आल्या. त्याचे आयुष्य आता नव्याने सुरू झाले. शेजाऱ्यापाजाऱ्यांची सेवा तो अद्यापही करीतच होता; पण धर्माच्या नव्हे, तर कलेच्या माध्यमातून! किंबहुना कला हाच आता त्याचा धर्म बनला. त्याच्या धर्मश्रद्धा कलानिष्ठेत रूपांतरित झाल्या. अनेक वेगवेगळ्या वाटा-वळणांनी दिशाहीन भटकंती केल्यानंतर वयाच्या सत्ताविसाव्या वर्षी त्याला आयुष्याचा खरा मार्ग गवसला; पण आपल्या आर्थिक दैन्यावस्थेची त्याला जाणीव होती. एकदा कला हाच आयुष्यभराचा व्यवसाय म्हणून पत्करल्यावर मासिकांसाठी चित्रे काढून वा अन्य मार्गांनी स्वतःच्या पायावर उभे राहणे गरजेचे होते. कला-विक्रयातून पुरेसा पैसा मिळविणे ही त्याची गरज होऊन बसली होती. त्या दृष्टीने त्याने स्वतःच व्यवसायकलेचे प्रशिक्षण घेण्याचा खटाटोप केला. या अवधीत त्याने ब्रुसेल्स, एटन या गावी भ्रमंती केली. एटन हे त्याचे गाव होते. त्याच्या आईवडीलांचे तिथे वास्तव्य होते. तिथे त्याने अवतीभवतीच्या परिसरातील निसर्गचित्रे रंगवली. पूर्वकालीन चित्रकारांच्या चित्रांच्या प्रतिकृती रंगविण्याऐवजी वा स्टुडिओतील प्लॅस्टर मॉडेल्सऐवजी त्याने जिवंत व्यक्तींच्या प्रत्यक्ष प्रतिमानांवरून (मॉडेल्स) चित्रे रंगविण्यास सुरुवात केली. मानवी शरीररचना शास्त्राचा व यथादर्शनाचा त्याने इतर चित्रकारांवरून केलेला अभ्यास त्याला उपयोगी पडला. तसेच परिचित निसर्ग-परिसरातून प्रेरणा मिळाली; पण कला-कारकीर्दीला त्याने आयुष्याच्या खूप उशिरा सुरुवात केल्याने त्याचे काही तोटेही त्याला सोसावे लागले.

व्हिन्सेंटच्या आयुष्यात सतत आशा-निराशा, मानसिक स्वास्थ्य आणि चिंता-विवंचना यांचा पाठशिवणीचा खेळ चाललेला दिसतो. एटनमधले त्याचे मानसिक स्वास्थ्य पुढे फार काळ टिकले नाही. लवकरच त्याच्या आयुष्यात की व्हॉस ही तरुण विधवा आली. तिला एक लहान मुलगाही होता. की व्हॉसकडे व्हिन्सेंटने प्रेमाची याचना केली, पण तिने ती सरळ धुडकावून लावली व पुन्हा त्याचे तोंडही पहावयाचे नाही असा निश्चय करून ती ॲम्स्टरडॅमला निघून गेली. उर्सुला लॉयर नंतर हा त्याचा दुसरा प्रेमभंग होता. पहिल्या प्रकरणातून त्याने काहीच बोध घेतला नाही. प्रेयसीच्या दृढनिश्चयात्मक नकाराचे होकारात रूपांतर करण्यासाठी तो जीवाची बाजी लावून धडपडू लागला. एका अघोरी झपाटलेल्या वासनेने त्याचे मानसिक स्वास्थ्य पार उद्ध्वस्त केले. त्याच्यामध्ये सुप्त रूपात असलेली आत्मक्लेशाची प्रवृत्ती उफाळून आली. तो तिला भेटायला ॲम्स्टरडॅमला गेला. तिची भेट होईपर्यंत दिव्याच्या जळत्या ज्योतीवर आपले हात धरून त्याने होरपळून घेतले. अखेर ज्योत विझली; पण तिचा नकार ठामच होता. ह्या आत्मक्लेशाच्या विकृतीचा कळस पुढच्या काळात व्हिन्सेंटने एका वेश्येला आपला कान कापून दिला; या अघोरी कृत्यात झालेला दिसतो. त्याने शेवटी वयाच्या सदतिसाव्या वर्षी आत्महत्या केली. ही आत्मघातकीपणाची ओढही त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या मुळाशी कुठेतरी होतीच. ईश्वराने आपल्याला वाऱ्यावर सोडल्याची भावना बॉरिनेजमधल्या खाणकामगारांच्या निराशाजनक अनुभवांतून त्याच्यात निर्माण झाली होती, ती या नैराश्याने जास्तच गडद झाली. तशातच ख्रिसमसच्या दिवशी त्याचे वडीलांशी कडाक्याचे भांडण झाले. त्याच्या धर्मगुरू वडीलांनी त्याला चर्चमध्ये जाण्याची सक्ती केली आणि त्यांना प्रखर विरोध करून अखेर त्याने घर सोडले व तो द हेगला निघून गेला. द हेगला जाण्यात त्याचा आणखीही एक उद्देश होता. तिथे त्याचा मामेभाऊ चित्रकार अँतॉन मॉव्ह राहात होता. त्याच्याकडून त्याला प्रोत्साहनाची व मार्गदर्शनाची गरज भासत होती. या प्रेमभंगाच्या व वैफल्याच्या काळात त्याने स्वतःला सर्वस्वानिशी कलानिर्मितीत झोकून दिले. मॉव्हने व्हिन्सेंटला कलाशिक्षणाचे धडे देण्यास सुरुवात केली; पण त्याची पूर्ण पारंपरिक शिक्षणाची पठडी व्हिन्सेंटच्या नवनिर्माणक्षम प्रतिभेला अजिबात मानवण्याजोगी नव्हती. त्यामुळे लवकरच त्यांची संगत तुटली. मात्र द हेगमधील ब्रेतनर, वैसेनब्रुच, व्हान डेर वील अशा चित्रकार मित्रांच्या संगतीत व्हिन्सेंटची प्रतिभा बहरू लागली.

पण लवकरच व्हिन्सेंटच्या आयुष्यात आणखी एक दुर्दैवी घटना घडली. केवळ मानवतेच्या व भूतदयेच्या भावनेतून त्याने

अनुक्रमणिका

सिएन या दारूड्या वेश्येला तिच्या मुलाबाळांसकट आपल्या घरात आसरा दिला. चेहऱ्यावर देवीचे वण असलेली, खंगलेली, वयस्कर व गरोदर अशी ती बाई होती. तिला व तिच्या मुलाबाळांना व्हिन्सेंटने स्वतःच्या घासातला अर्धा घास काढून दिला. तो स्वतः कमवत नव्हताच, भावाच्या – थिओच्या – पैशांवरच जगत होता. भावाकडून येणाऱ्या पैशांवरच तो आता हा उसना संसार चालवू लागला. व्हिन्सेंटने तिचे उपासमारीपासून व थंडीवाऱ्यापासून संरक्षण करण्याच्या उदात्त भावनेने तिच्याशी लग्न करण्याचीही इच्छा दर्शविली; पण तिनेच त्याला नकार दिला. एका धर्मगुरूच्या मुलाने वेश्येबरोवर रहावे, हे प्रतिष्ठित व्हान गॉख कुटुंबाला अतिशय धक्कादायक होते. पण शुद्ध अंतःकरणाच्या, दयाळू व सेवाभावी, सरळ स्वभावाच्या आणि जगातल्या सर्वच भल्याबुऱ्या गोष्टींकडे सद्‌भावनेने व उदार, क्षमाशील अंतःकरणाने पाहणाऱ्या व्हिन्सेंटला यात काहीच गैर वाटले नाही. उलट तो या रीतीने ख्रिस्ती धर्मतत्त्वांचे पालनच करीत होता. पतितोद्धार करणे व वाट चुकून भरकटलेल्या मेंढराला पुन्हा सरळ मार्गावर आणून कळपात सामील करून घेणे, ही ख्रिस्ती धर्माची सेवाच नव्हती काय? – पण व्हिन्सेंटचा हा उदात्त भाव समजून घेण्याच्या मनःस्थितीत त्याचे कुटुंबीय नव्हते. एकट्या थिआने – त्याच्या भावाने – त्याला समजून घेतले. सिएनला व तिच्या मुलांना चांगले, सुखी, नवे जीवन देण्यासाठी व्हिन्सेंटने अगदी प्रामाणिक-पणाने धडपड केली. शिवाय व्हिन्सेंट प्रेमाचा भुकेला होता. स्वतःचे घर, कुटुंब असावे, अवतीभोवती स्वतःची बायको-मुले असावीत, अशी त्याला तीव्र आस होती. अंतःकरणातल्या प्रेमभावाला, कनवाळूपणाला अशा रीतीने वाट करून द्यावी, असे त्याला वाटत होते. उर्सुला लॉयर व की व्हॉस यांनी त्याची जी स्वप्ने उद्ध्वस्त केली होती, ती अशा रीतीने प्रत्यक्षात येण्याची चिन्हे दिसत होती. शिवाय त्याच्या सेवाभावाचेही उपशमन होत होते. तिला व तिच्या मुलांना सर्व प्रकारे मदत करताना तो केवळ शेजाऱ्यांचीच नव्हे, तर संपूर्ण मानवजातीचीच सेवा करू पाहात होता. निदान त्याला तसे वाटत होते. त्या बदल्यात सिएन व तिची मुले व्हिन्सेंटच्या चित्रांसाठी मॉडेल म्हणून वसत. या चित्रांचे ओवडधोवड आकार व तांत्रिक कच्चेपणा लक्षात घेऊनही ही चित्रे त्यातील भावनाविष्काराचा जोरकसपणा व जोम यांमुळे लक्षणीय ठरतात. सिएनवरून त्याने काढलेले मृत स्त्रीचे चित्र – 'डेड वूमन' व दुःखभाव दर्शविणारे 'सॉरो' – ही चित्रे त्यांतील ताण-तणावांचे चित्रण व अभिव्यक्तीचे सामर्थ्य यांमुळे प्रभावी ठरतात. पहाटेपासून माध्यान्ह-रात्रीपर्यंत तो सतत, अथक परिश्रम करून चित्रे रंगवत असे. असंख्य रेखाचित्रे त्याने या काळात काढली. १८८२ मध्ये तो रंगचित्रांकडे वळला. पहिले रंगीत चित्र 'द बीच ॲट स्केव्हेनिंजेन' त्याने ऑगस्टमध्ये रंगविले. पण पारंपरिक चित्रकलेत त्याचे मन फारसे रमले नाही. त्याने स्वतःचा अभिव्यक्तीचा खास नवा मार्ग शोधला. मात्र, त्यासाठी त्याला उभ्या आयुष्याची किंमत मोजावी लागली. रक्त, अश्रू, घाम, भूक व उपासमार, खडतर एकांतवास यांनी भरलेला हा आयुष्याचा मार्ग होता.

अशा या अवस्थेतच त्याला एक प्रचंड धक्का सोसावा लागला. सिएन कृतघ्नपणे त्याचे प्रेम व आसरा ठोकरून निघून गेली. त्याने दिलेले स्थैर्य व कौटुंबिक जीवन तिच्या चंचल व उनाड वृत्तीला मानवण्याजोगे नव्हतेच. ती मुलांसह त्याच्या आयुष्यातून निघून गेली व पुन्हा त्याच्या वाट्याला एकाकीपणा व उजाड, बकाल जिणे आले.

ह्याच सुमारास त्याच्या आयुष्यात आणखी एक धक्कादायक घटना घडली. मार्गो वेगमान ही तरुणी त्याच्या आयुष्यात आली. ती त्याच्यापेक्षा दहा वर्षांनी मोठी होती; पण पहिल्यांदाच असे घडले, की ती व्हिन्सेंटच्या प्रेमात पडली. आधीच्या स्त्रियांबाबत व्हिन्सेंटने प्रेमयाचना केली होती आणि त्यांनी नकार वा विरोध दर्शविला होता. इथे स्त्रीचा पुढाकार होता. व्हिन्सेंटने प्रतिसाद दिला व दोघांनी लग्न करावयाचे ठरविले; पण मार्गोच्या वडीलांना त्यांच्या व्यवसायात तिची गरज असल्याने त्यांचा या लग्नाला विरोध होता. मात्र, स्वतःचा अंतर्गत स्वार्थ दिसू न देता त्यांनी व्हिन्सेंट हाच तिच्याशी लग्न करायला लायक नसल्याची सवव सांगून विरोध दर्शविला. ह्याचा मार्गोवर एवढा भयंकर परिणाम झाला की, तिने विष प्राशन करून आत्महत्या करण्याचा प्रयत्न केला. सुदैवाने तो असफल ठरला; पण या घटनांचा व्हिन्सेंटच्या मनावर खोल परिणाम झाला व त्याच्या नैराश्यात अधिक भरच पडली. ह्याच दरम्यान आणखी एक दुःखद कौटुंबिक घटना घडली. ती म्हणजे व्हिन्सेंटच्या धर्मगुरू वडीलांचे आकस्मिक अपघाती निधन होय. व्हिन्सेंटची व वडीलांची नेहमीच कडाक्याची भांडणे होत असल्यामुळे या निधनाबद्दल व्हिन्सेंटलाच दोषी ठरविण्यात आले. या आत्यंतिक नैराश्याच्या काळातच त्याने पक्ष्यांच्या घरट्यांची चित्रे – 'द बर्डस् नेस्टस' रंगवावीत हे नवलाचेच म्हटले पाहिजे; पण स्वतःला आयुष्यात जे 'घर' गवसले नाही, त्याची प्रतीकात्मक अभिव्यक्ती म्हणून त्याने हे चित्र रंगवले असावे.

ह्याच सुमारास त्याने 'द पोटॅटो इटर्स' (१८८५) ही आपली पहिली श्रेष्ठ चित्रकृती रंगवली. तत्कालीन शेतकरी जीवनाचे अस्सल वास्तव चित्रण त्यात आढळते. शेतातून बटाटे पिकविणारे

शेतकरी दिव्याच्या मंद उजेडात जेवणाच्या टेबलावर बसून तेच बटाटे खात आहेत. म्हणजे स्वतःचे अन्न त्यांनी खऱ्या अर्थाने स्वतः कमावले आहे. ते कष्टकरी शेतकरी आहेत. त्यांचे रापलेले ओबडधोबड चेहरे चित्रात अगदी अस्सल व जिवंत वाटतात. मातीतल्या बटाट्यांचा मळलेला तपकिरी रंग चित्रातही उतरला आहे. विपण्ण मातकट रंगांनी शेतकऱ्यांच्या दारुण व्यथांचे दर्शन घडवणारी 'पोटॅटो इटर्स' ही कलेच्या इतिहासातील श्रेष्ठतम कलाकृती मानली जाते (चित्र १).

व्हिन्सेंटने वडीलांच्या मृत्यूनंतर आठ महिन्यांनी हॉलंड कायमचेच सोडले. प्रथम तो अँटवर्पला गेला. तिथे कलेचे रीतसर औपचारिक धडे घेण्याचा त्याने प्रयत्न केला; पण त्याच्या स्वयंभू, निरंकुश वृत्तीला ते मानवण्याजोगे नव्हतेच. त्याचे कलाशिक्षण तो प्रत्यक्ष निसर्गातून तसेच जिवंत व्यक्ती, वस्तू यांच्या प्रतिमानांतून व पूर्वकालीन प्रतिभावंतांच्या चित्रांच्या प्रतिकृती रंगवून, स्वतःच एकलव्याच्या निष्ठेने जे काही शिकला त्यातून झाले. त्याची उपजत प्रतिभा व त्याने जाणीवपूर्वक स्वीकारलेले हे कलासंस्कार यातून तो कलावंत म्हणून घडत गेला.

अँटवर्पनंतर तो पॅरिसला गेला. या पॅरिसमधील वास्तव्यात त्याची रंगविषयक जाण समृद्ध व प्रगल्भ होत गेली. त्याच्या काळातला तो सर्वोत्कृष्ट रंगप्रभू (कलरिस्ट) मानला जातो. त्याचे श्रेय पॅरिसच्या रंगीबेरंगी दुनियेचे त्याच्या मनावर जे उत्कट संस्कार झाले, त्यांनाही द्यावे लागेल. शिवाय त्याची उपजत रंगसंवेदना प्रखर व उत्कट होती. त्याची रंगाभिव्यक्ती तिव्रोत्कट व भावप्रक्षोभक आहे. पूर्वीच्या त्याच्या हॉलंड मधील वास्तव्याच्या 'डच' कालखंडातील त्याची रंगचित्रे ही त्याच्या वेगळ्या पृथगात्म रंगसंवेदनेची निदर्शक आहेत. रंगांना उपजत अशी स्वयंभू अभिव्यक्तिक्षमता असते, रंग हे स्वभावतःच सर्जनशील असतात व भावजागृतीचे, अर्थनिष्पत्तीचे प्रचंड सामर्थ्य त्यांच्या ठायी असते, ह्याची नैसर्गिक जाण व्हिन्सेंटला होतीच; पण अँटवर्प, पॅरिसच्या वास्तव्यात ती जास्त फुलारत, बहरत गेली. लाल, निळा, पिवळा यांसारखे रंग केवळ दृक्संवेदनेच्या पलीकडचे असे काहीतरी सूचित करू पाहतात. बौद्धिक जाणिवेच्या, तर्कनिष्ठ विवेकाच्या पलीकडची अशी गूढ आध्यात्मिक अर्थवत्ता रंग प्रकट करू शकतात, (उदा., आकाशाचा निळा रंग अनंतत्वाचा सूचक), ही धारणा त्याच्यात दृढमूल होत गेली. रंग आणि मानवी भावभावना यांच्यात काहीतरी आंतरिक नाते असले पाहिजे. विशिष्ट रंग पाहणाऱ्याच्या मनात विशिष्ट भाव जागृत करतात. नानाविध रंग आणि संगीताचे सूर यांच्यातही एक



*चित्र १: 'द पोटॅटो इटर्स' (१८८५) – व्हिन्सेंट व्हान गॉख*

प्रकारचे अबोध नाते असले पाहिजे, अशा कल्पना व्हिन्सेंटच्या मनात रुजत होत्या. त्याने या उद्देशाने पियानो-वादनाचेही काही धडे घेतले. अँटवर्पमध्ये व्हिन्सेंटने रूबेन्स या चित्रकाराच्या चित्रांमधल्या झगमगत्या तजेलदार रंगसंगतीचा अभ्यास केला होता. त्या प्रभावातून व्हिन्सेंटच्या चित्रांमधील रंगही उजळत गेले. डच कालखंडातील 'पोटॅटो इटर्स' सारख्या चित्रांतील मातकट, खिन्न उदास, काळवंडलेले रंग आता मावळत गेले, आणि त्यांची जागा उजळ, झगमगत्या व उत्फुल्ल रंगसंगतींनी घेतली. लाल, शेंदरी, जांभळे, कॅडमियम यलो, झळझळीत पिवळे, पाचूसारखे हिरवेगार अशा वहारदार रंगांनी व्हिन्सेंटची रंगधानी (पॅलेट) वहरून आली. चमकत्या तजेलदार रंगांनी त्याची चित्रे उजळून निघाली. व्हिन्सेंट वयाच्या ३२ व्या वर्षी १८८६ मध्ये पॅरिसला गेला. पॅरिसमध्ये माने, दगा, सेझान व इतर दृक्प्रत्ययवादी (इंप्रेशनिस्ट) चित्रकार; सरा, सिनॅक यांसारखे विंदूवादी (पॉइंटि-लिस्ट) चित्रकार; प्रतीकवादी चित्रकार; जपानी काष्ठठशांची चित्रे अशा विविध व विपुल प्रभावांनी त्याची कला संस्कारीत केली. हे वेगवेगळे संस्कार त्याने आत्मसात केले. लहान-लहान कुंचल्याच्या फटकाऱ्यांनी लखलखीत रंग वापरण्याच्या दृक्प्रत्यय-वादी चित्रकारांच्या शैलीने तो प्रभावित झाला. जपानी काष्ठठशातील चित्रमुद्रांचा त्याने संग्रह केला व अभिव्यक्तीचे नवनवे घाट शोधले. पिसारो, तुलुझ-लोत्रेक, सिनॅक, गोगँ अशा कलंदर चित्रकारांशी त्याची काही काळ दोस्तीही जमली. हॉलंडमध्ये त्याने स्वतःच म्हटल्याप्रमाणे तो 'गावठी कुत्ता' (शॅगी डॉग) होता. त्याची 'पोटॅटो इटर्स' सारखी चित्रे खिन्न उदास रंगांत रंगविलेली होती. पॅरिसमध्ये एका टीकाकाराने वर्णिल्याप्रमाणे तो 'गाणारा पक्षी' (सिंगिंग बर्ड) बनला. त्याच्या चित्रांत प्रसन्न व आल्हाददायक रंग दिसू लागले. हलके-फुलके व झगमगते, तजेलदार रंग त्यांच्या चित्रांतून ओसंडून वाहू लागले. चित्रांतील कामकऱ्यांची, कष्टकऱ्यांची जागा आता त्याच्या मित्रांच्या विविध व्यक्तिचित्रांनी घेतली; पण त्याचा मूळ संवेदनस्वभाव मात्र बदलला नाही. पॅरिसच्या कलासंपन्न व पोषक वातावरणात त्याच्या सर्जनशीलतेला नवनवे धुमारे फुटले व खऱ्या अर्थाने त्याची कला वहरून आली.

१८८८ च्या फेब्रुवारीत त्याने पॅरिस सोडले व दक्षिण फ्रान्समधील आर्लकडे प्रयाण केले. तेथे असताना तो जवळजवळ दररोज मोकळ्या जागी जाऊन चित्रे काढीत असे. सभोवतालचे, सूर्यप्रकाशातले तीव्र दाहक झगमगीत वातावरण चित्रात प्रत्यक्ष उतरविण्यासाठी आपल्या चित्रांचे विस्तृत भाग तो घन तीव्र रंग वापरून व कुंचल्याचे भरदार फटकारे मारून रंगवीत असे. सूर्यफुलांच्या मालिका रंगवताना दैदिप्यमान रंग-द्रव्यांचा त्याने वापर केला. त्यामुळे आपल्या चित्रातून स्वतःची भावावस्था यथार्थपणे प्रकट व्हावी, हा त्याचा उद्देश सफल झाला.

व्हिन्सेंटच्या व्यक्तिगत आयुष्यातही या काळात फार दुर्दैवी व क्लेशदायक घडामोडी घडत होत्या. व्हिन्सेंटच्याच निमंत्रणावरून त्याचा चित्रकार-मित्र पॉल गोगँ १८८८ च्या ऑक्टोवर महिन्यात आर्ल येथे त्याच्यावरोवर राहायला आला. पॉल गोगँ (१८४८-१९०३) हाही गॉखइतकाच श्रेष्ठ दर्जाचा व तीव्र मनस्वी संवेदनस्वभावाचा चित्रकार होता. त्याचे आयुष्यही विलक्षण रोमहर्षक घटनांनी भरलेले आहे. त्याचे प्रारंभीचे आयुष्य सुस्थिर व संपन्न होते. वडील क्लॉव्हीस गोगँ पत्रकार होते व आई आलीन शाझाल ही एका चित्रकाराची मुलगी होती. गोगँचे धार्मिक शाळेतील शिक्षण पूर्ण झाल्यावर काही काळ त्याने व्यापारी नौदलामध्ये सेवा वजावली. नंतर एका वँकेत नोकरीला लागून उच्च पद मिळवले. शेअर दलाल म्हणूनही त्याने खूप पैसा कमावला. अशा आर्थिक भरभराटीच्या काळात त्याने मत्ते सोफी गाद या डॅनिश युवतीशी लग्न केले. त्याचे संसारिक जीवनही आनंदी व सुखी होते. या काळातही तो 'संडे पेंटर' म्हणून हौशी चित्रनिर्मिती करीतच होता. त्याने दृक्प्रत्ययवादी चित्रकारांच्या कलाकृतींचा संग्रह जमवला होता. मात्र, लवकरच त्याच्या सुस्थिर, संपन्न व सर्वार्थाने सुखी आयुष्याला अचानक कलाटणी मिळाली, आणि त्याच्या जीवनातल्या साहसी, शोकात्म पण कलासंपन्न पर्वाला सुरुवात झाली. वयाच्या पस्तिसाव्या वर्षी (१८८३) त्याने लौकिकदृष्ट्या सुखी जीवनाकडे संपूर्ण पाठ फिरवली व केवळ चित्रकार म्हणून जगायचे, असा निर्धार केला. त्याने नोकरी सोडली व सर्वस्वी चित्रकलेला वाहून घेतले. त्यामुळे निर्माण झालेल्या आर्थिक अस्थिरतेला कंटाळून त्याची पत्नी त्याला कायमची सोडून मुलांसह माहेरी निघून गेली. पॅरिसच्या शहरी, लब्ध प्रतिष्ठित, शिष्ट व दांभिक जीवनसरणीला वैतागून गोगँही पॅरिस सोडून ताहिती वेटावर आदिवासींमध्ये राहण्यास निघून गेला. (१८९१). दरम्यानच्या काळात त्याने आर्लमध्ये व्हिन्सेंट-समवेत काही काळ वास्तव्य केले. गोगँला स्वतःची विशिष्ट चित्ररचना व शैली निर्माण करण्यास व्हान गॉखसारख्या चित्रकार मित्राचा सहवास उपकारकच ठरला; पण अखेरपर्यंत दोघांचे संबंध तणावपूर्ण व प्रेम-द्वेषमूलक स्वरूपाचेच राहिले. गोगँचे ताहितीमधील वास्तव्य त्याला लौकिक दृष्ट्या दुःसहच ठरले; पण तिथे राहून स्वतःमधल्या कलावंत आत्म्याचा शोध घेण्यात मात्र तो यशस्वी ठरला. शारीरिक व्याधी व दारिद्र्य ह्यांच्या खाईत तो होरपळून निघत असतानाच, त्याचे कलावंत मन मात्र सर्वस्वी कलानिर्मितीत रंगून गेले होते. अनेक ... अजरामर

चित्रकृती त्याने या काळात निर्माण केल्या. 'द यलो ख्राइस्ट', 'द गोल्ड ऑफ देअर बॉडीज', 'बारबॅरिक टेल्स', 'वाहिनी वुइथ गार्डिनिया' इत्यादी. एका झपाटलेल्या हताश मनःस्थितीत झोपडीच्या भिंतीवर चितारलेल्या अफाट भित्तिचित्रांसकट ती झोपडी त्याने जाळून टाकली. अनेक सुंदर चित्रांचा वारसा मागे ठेवून, व्याधीजर्जर अवस्थेत तो आंत्वाना (मार्केझास) येथे निधन पावला. ताहितीच्या अनागर व असंस्कृत बेटावर राहून त्याने आदिम रांगडेपणाचा आविष्कार घडविणारी जी श्रेष्ठ चित्रे निर्मिली, ती कलेच्या इतिहासात अजरामर ठरली आहेत. त्यांच्यातील स्वच्छंद रंगसंगती, जबरदस्त रेषांनी घेरलेले आकार व निसर्गाचे साधे, सरळ प्रतीकात्मक चित्रण, तसेच आदिम जीवनातला जोश व रांगडेपणा, बालसुलभ निरागसता ही वैशिष्ट्ये मनाला भुरळ घालणारी आहेत.

गोगँ आणि गॉख हे दोघेही अति तीव्र, उत्कट संवेदनक्षमता लाभलेले, मनस्वी कलावंत. दोघेही श्रेष्ठ चित्रकार, त्यांची व्यक्तिमत्त्वे संपूर्णतः परस्पर विरोधी व संघर्षप्रवण होती. दोघांनाही तडजोड मान्य नव्हती. कलावंत म्हणून परस्परांविषयी आदर असला तरी, स्वतःविषयीचा अहंकार व श्रेष्ठतागंड त्याहून मोठा होता. त्यातून त्यांचे प्रेम-द्वेष मूलक संबंध फोफावत गेले. गॉखने गोगँला आर्ल येथे स्वतःच्या खोलीवर राहण्यासाठी निमंत्रित केले. दोघांनी मिळून सहचित्रनिर्मिती करावी, असेही काहीसे त्याच्या डोक्यात होते; पण प्रत्यक्षात गोगँच्या सहवासात त्याच्या मनाच्या जखमा चिघळतच गेल्या. त्यातून गोगँचा स्वभाव कमालीचा तुसडा, अहंमन्य व तुच्छतावादी होता. परिणामी दोघांच्यात सतत विसंवादाच्या ठिणग्या फुलत गेल्या. त्याचे पर्यवसान अखेर एका भयावह, संघर्षमय, दुःखद व दुर्दैवी घटनेत झाले. सुरुवातीचे दोघांचे एकत्र राहणे तसे सुखावह व व्यवस्थित चालले होते. दिवसभर दोघे आसपासच्या परिसरात हिंडत, एकत्र चित्रे काढीत. रात्री कलासिद्धांतांविषयी तात्त्विक चर्चा वगैरे करीत. व्हिन्सेंटला प्रत्यक्ष जीवनाचे निरीक्षण करून चित्रण करण्यात जास्त रस होता; पण गोगँच्या अमूर्तीकरणाच्या कल्पनाही त्याच्या हळूहळू पचनी पडत गेल्या. स्मृतीच्या आधारे केलेले चित्रण हे प्रत्यक्ष निसर्गाच्या सान्निध्यात केलेल्या चित्रणापेक्षा जास्त कलात्मक असू शकते, ही गोगँची भूमिका त्याने समजून घेण्याचा प्रयत्न केला; पण अखेर स्मृतिचित्रणातून येणारे अमूर्तीकरण हा आपला प्रांत नव्हे, हे त्याच्या ध्यानात आले. दोघे सर्वस्वी भिन्न पिंडधर्म असलेले कलावंत होते.

हळूहळू हा समझोत्याचा अल्पसा कालखंड संपुष्टात आला व दोघांमधले तणाव इतके वाढत गेले, की त्यांना एकत्र राहणेच अशक्य झाले. गोगँला आर्ल सोडून जावे, असे वाटू लागले. त्याची व्हिन्सेंटला पूर्ण जाणीव होती. दक्षिण फ्रान्सच्या भागात कलावंतांनी एकत्र जमावे, सहचित्रनिर्मिती करावी व 'दक्षिणी चित्रसंप्रदाय' (स्कूल ऑफ द साउथ) निर्माण करावा, ही त्याची कल्पना आता बारगळली. गोगँने आपल्याला सोडून जावे, हे त्याला दुःसह वाटू लागले. परिणामी त्याच्या वागण्यात विचित्रपणा डोकावू लागला. गोगँच्या मते त्याच्या आर्लमधल्या शेवटच्या वास्तव्यात व्हिन्सेंटचे वागणे कित्येकदा अतिशय रांगडे व औद्धत्याचे असे. तो खूप आरडाओरडा करायचा व मग एकदम शांत व्हायचा. गोगँने असेही नमूद केले आहे, की, अनेकदा तो रात्री संशयास्पद रीत्या माझ्या बिछान्याशी उभा असायचा व मी दचकून जागा व्हायचो. तो चित्र रंगवत असतानाचे त्याचे एक व्यक्तिचित्र मी रेखाटले होते; पण ते पाहून तो म्हणाला, 'हा मी नक्कीच आहे; पण वेड लागलेला–' त्याच दिवशी संध्याकाळी आम्ही एका कॅफेमध्ये गेलो. तिथे त्याने ॲबसिन्थ हे मद्य घेतले, आणि अकस्मात तो ग्लास व त्यातली दारू माझ्या डोक्याच्या दिशेने भिरकावली. मी तो वार शिताफीने चुकवला व त्याला अक्षरशः धरून कॅफेबाहेर घेऊन गेलो. घरी पोचवले. थोड्याच वेळात तो अगदी गाढ झोपी गेला व सकाळी उठल्यावर शांतपणे म्हणाला, 'माय डिअर गोगँ, मला अंधुक आठवतंय की काल संध्याकाळी मी तुझ्याशी विचित्रपणे वागलो, तुझ्या भावना दुखावल्यात.' त्यावर माझे उत्तर – 'त्याबद्दल मी तुला अगदी मनापासून व आनंदाने क्षमा केलीय; पण असा प्रसंग पुन्हा जर घडलाच, तर माझाही तोल जाईल. तेव्हा हे तुझ्या भावाला – थिओला कळवणे मला भागच आहे' – त्यानुसार गोगँने थिओला घडलेला सारा प्रसंग कळवला व आपण व्हिन्सेंटबरोबर इथून पुढे राहू शकत नसल्याचे स्पष्ट केले. मात्र, नंतरही काही काळ ते दोघे एकत्र राहिले. गोगँने आपले घर सोडून जावे, ही कल्पनाच व्हिन्सेंटला असह्य होत होती, आणि एकत्र राहणेही दिवसेंदिवस अशक्य होत चालले होते.

अशातच एकदा ख्रिसमसच्या आधल्या रात्री गोगँ आपले जेवण आटोपून एकटाच फिरायला बाहेर पडला. त्याला अकस्मात मागून पावलांचा आवाज ऐकू आला. तो मागे वळून पाहतो, तर त्याला व्हिन्सेंट धावत येताना दिसला. त्याच्या हातात वस्तऱ्याचे उघडे धारदार पाते होते. गोगँने त्याच्याकडे तीक्ष्णपणे रोखून पाहिले. त्या नजरेनेच व्हिन्सेंटचे अवसान गळाले व खाली मान घालून तो घराकडे धावत सुटला.

व्हिन्सेंट रात्री घरी परतला, आणि त्याने त्या वस्तऱ्याने आपला डावा कान कापून काढला. मग रक्ताचा स्त्राव थांबल्यावर त्याने डोक्यावर मोठी वाटोळी टोपी चढविली व कापलेल्या

कानाचा तुकडा एका वर्तमानपत्राच्या कागदात गुंडाळून घेतला, आणि तो तिथून जवळच्या एका कुंटणखान्यात गेला व राशेल नावाच्या एका वेश्येच्या हाती तो कानाचा तुकडा देऊन म्हणाला, 'ही फार मौल्यवान चीज आहे. सांभाळून ठेव.'

त्यानंतर तिथे खूपच गदारोळ उडाला. खळबळ माजली. वर्तमानपत्रातून बातम्या आल्या. पोलीस चौकशी झाली. व्हिन्सेंटला हॉस्पिटलमध्ये पोचवण्यात आले. अनेक दिवस त्याच्यावर उपचार चालू होते. मुख्य म्हणजे, तशा त्या कापलेल्या कानावर बँडेज बांधलेल्या अवस्थेतले आत्मचित्र व्हिन्सेंटने रंगवले. या प्रसंगामुळे व चित्राच्या गुणवत्तेमुळे ते खूपच गाजले (चित्र २) ('सेल्फ-पोर्ट्रेट वुइथ पाइप अँड बँडेज्ड इअर', आर्ल, फेब्रु. १८८९). या चित्रातले डोळे फार भेदक आहेत. रक्तलाल क्षितिजरेषेच्या पार्श्वभूमीवर त्यांची निळी गहराई जास्त उठून दिसते; पण मुख्य म्हणजे, अशा जखमी व विद्ध मनःस्थितीतही स्वतःचे चित्र रेखाटण्यातले कलावंत म्हणून त्याचे धैर्य व तटस्थता अतुलनीय आहे.

व्हिन्सेंटला अधूनमधून असे तीव्र भ्रमाचे झटके पुढेही येत राहिले; पण त्याच्या तीव्र गंभीर मानसिक व्याधीचे नेमके निदान डॉक्टरांना झाले नाही. तशीच त्याला स्वतःलाही आपल्या झटक्यांची जाणीव स्पष्ट स्वरूपात नव्हती. त्याने म्हटले आहे की, 'हाता-पायाचे फ्रॅक्चर एकवेळ समजू शकते; पण मेंदूलाही फ्रॅक्चर होऊ शकते व काही काळाने तो पूर्ववत बरा होऊ शकतो, हे मात्र मला ठाऊक नव्हते.' अलिकडच्या मानसशास्त्रज्ञांनी या मानसिक आजाराचे वर्णन 'उद्दीपन-अवसाद चित्तविकृती' (मॅनिक-डिप्रेसिव्ह सायकॉसिस) असे केले आहे. अकारण मनाची हर्षवायूसारखी अत्यानंदाची उद्दीपनावस्था व एकाएकी येणारी आत्यंतिक खिन्न विषण्णता अशा प्रकारचे मानसिक चढउतार या विकृतीत एकसारखे होत राहतात, असे म्हणता येईल; पण व्हिन्सेंटच्या झटक्यांचे हे पुरेसे स्पष्टीकरण होऊ शकत नाही. झटक्यांची तीव्रता असेपर्यंत व्हिन्सेंट चित्रे रेखाटणे, रंगवणे, लिहिणे या क्रिया करू शकत नसे; पण झटका ओसरल्यावर मात्र त्याच्या सर्जनशीलतेला एकदम उधाण येत असे. जणू झपाटलेल्या बेहोष अवस्थेत तो



*चित्र २: 'सेल्फ-पोर्ट्रेट वुइथ पाइप अँड बँडेज्ड इअर' (१८८९) – व्हिन्सेंट व्हान गॉख*

चित्रे रंगवत असे. या काळातली त्याची चित्रनिर्मिती अक्षरशः अफाट आहे, आणि गुणवत्तेनेही श्रेष्ठ आहे.

आर्लमधील वास्तव्यात दक्षिण फ्रान्समधील झगमगता सूर्य व्हिन्सेंटच्या कॅनव्हासवर त्याच्या दाहक तेजासह उतरला. या सूर्याचे विलक्षण आकर्षण व्हान गॉखच्या प्रतिभेला होते. त्याच्या उग्रदाहक प्रकाशातले सृष्टीचे झळझळीत तेजस्वी रंग व्हिन्सेंटच्या कुंचल्यातून कॅनव्हासवर साकारलेले दिसतात. आर्लच्या रंगीबेरंगी निसर्ग परिसराने गॉख अक्षरशः मोहून गेला. बदामाच्या झाडांचा वहर, वसंत ऋतूतल्या निरनिराळ्या बहरलेल्या फुलांचा रंगोत्सव, आकाशाची घनगर्द निळाई, हिरवीगार सळसळती वनराई आणि या सगळ्या रंगांची झगमगती उधळण करणारा पिवळाधमक सूर्यप्रकाश. त्या तेजस्वी प्रखर प्रकाशातले निळे, हिरवे, पिवळे, लाल असे सगळे रंग व त्यांच्या विविध सूक्ष्म छटा गॉखच्या कॅनव्हासवर दृश्य रूप धारण करतात. गॉखच्या कुंचल्याच्या छोट्या छोट्या अखुड दाट फटकाऱ्यांचे रंगलेपन त्या रंगांना भरीव दाटपणा व घनता प्राप्त करून देते. त्या रंगलेपनात एक प्रकारची वक्राकार, प्रवाही गतिमानताही आहे. 'सायप्रस अँड स्टार्स' (सँ रेमी, १८९०) तसेच 'व्हीट फिल्ड वुइथ क्रोज' (१८९०) या चित्रांतही हा वक्राकार प्रवाहीपणा आहे.

व्हान गॉखची चित्रनिर्मितीची विपुलता थक्क करणारी आहे. अक्षरशः झपाटल्यासारखे त्याने काम केले. आर्लमधल्या वास्तव्यात फेब्रुवारी १८८८ ते मे १८८९ या कालावधीत त्याने २०० रंगचित्रे (पेंटिंग्ज) केली, शिवाय अक्षरशः अगणित रेखाचित्रे (ड्रॉइंग्ज) केली. या काळातल्या चित्रांत अनेक श्रेष्ठ ठरलेल्या कलाकृती मोडतात. प्रकाश, रंग, ऊर्जा या चित्रांतून ओसंडून वाहताना दिसते. 'द सोअर' (जून १८८८), 'सनफ्लॉवर्स' (ऑगस्ट १८८८), 'द हार्वेस्ट' (जून १८८८) यांसारखी फुलांची व निसर्गदृश्ये; 'द पोस्टमन रोलँ' (ऑगस्ट १८८८), 'पोर्ट्रेट ऑफ लेफ्टनंट मिले' (सप्टें, १८८८) यांसारखी व्यक्तिचित्रे; 'बेडरूम ॲट आर्ल' (ऑक्टो. १८८८), 'द चेअर अँड द पाईप' (डिसें. ८८-जाने. ८९), गोगँस चेअर (डिसें. ८८-जाने. ८९) यांसारखी वस्तुचित्रे उल्लेखनीय होत. शेतात पेरणी करणाऱ्या शेतकऱ्याच्या 'द सोअर' या चित्रात कुंचल्यांच्या अखुड फटकाऱ्यांनी विविधरंगी शेत चितारले आहे. त्यात पिवळेधमक सूर्यबिंब व त्याचा सर्वत्र फाकलेला सोनेरी पिवळा झगमगता सूर्यप्रकाश म्हणजे अक्षरशः कॅनव्हासवर घडवून आणलेला सूर्यस्फोट आहे.

व्हिन्सेंटला आर्लमध्ये झगमगत्या सूर्यप्रकाशात न्हाऊन निघालेली पिवळीधमक सूर्यफुले रंगविण्याचे जणू वेडच लागले होते. या रंगसंगतीत एक प्रकारचा मनाला प्रसन्न व उत्तेजित करणारा रंगांचा उबदारपणा आहे. 'सनफ्लॉवर्स' (मुखपृष्ठावरील चित्र) ही त्याची एक निःसंशय श्रेष्ठ कलाकृती आहे. 'रंग हे स्वभावतःच सर्जनशील व अभिव्यक्तिक्षम असतात' – ही त्याची उक्ती अशा चित्रांतून पूर्णतः प्रत्ययास येते. मानवी भावभावना व त्यांच्या सूक्ष्म भावछटा रंगांतून प्रभावीपणे व उत्कटपणे प्रकट करता येतात, ही त्याची धारणाही इथे दृश्य रूपात साकारलेली दिसते. मनाला उत्तेजित करणारी प्रसन्न, आनंदी भावावस्था त्याने सूर्यफुलांची अनेक रंग-रेखांकने करून साकार केली. प्रकाश, रंग व साधेपणा यांची त्याची उत्कट ओढ त्यातून प्रतिबिंबित होते. हे सूर्यफुलांतून प्रकर्षाने जाणवते. तर एक शांतप्रशांत, निरामय भावना 'द हार्वेस्ट' या चित्रातून जाणवते. त्यातले सौम्य निळे, तजेलदार हिरवे, प्रसन्न पिवळे रंग डोळ्यांना शांततेची – तृप्तीची प्रचिती देतात.

रंगांची स्वाभाविक उपजत अभिव्यक्तिक्षमता अजमावण्यासाठी व्हिन्सेंटने रंगांचे स्वैर, स्वच्छंद, मनस्वी उपयोजन केले. रंगच्छटांची नानाविध मिश्रणे केली, आणि त्यातून रंगसंगतींचा सुसंवादी एकात्म मेळ (हार्मनी) साधला. 'दोन पूरक रंगांच्या संयोगातून दोन प्रेमिकांचे मिलन व्यक्त व्हावे, ही त्याची रंगांच्या सुसंवादी मेळाची कल्पना होती. ती वरील चित्रांतून पूर्णांशाने प्रकट झाली आहे.

व्हान गॉखकृत पोस्टमन रोलँच्या व्यक्तिचित्रातला त्याच्या गणवेशाचा निळा रंग फार झळझळीत आहे, व त्यावरची पिवळी बटने एकदम उठावदार दिसतात. त्याच्या आश्चर्याने उंचावलेल्या भुवया व डोळ्यांतले चकितपणाचे भाव व्यक्तिमत्त्व प्रकटनाच्या दृष्टीने लक्षणीय आहेत. लेफ्टनंट मिलेच्या व्यक्तिचित्रणातला प्रांजळ साधेपणाही व्यक्तिमत्त्वदर्शी आहे.

आर्लमध्ये व्हान गॉखच्या वाट्याला दारुण उपेक्षा व जीवघेणा एकाकीपणा आला. विलक्षण नैराश्य, वैफल्य, विषण्णता यांनी त्याचे आयुष्य या कालखंडात पूर्णपणे ग्रासलेले दिसते. त्याची सहजीवनाची, आयुष्याच्या साथीदाराची प्रतीक्षा चित्रातून प्रकटलेली दिसते. उदा., 'बेडरूम ॲट आर्ल' (ऑक्टो. १८८८) हे चित्र. या चित्राविषयी व्हान गॉखने थिओला पत्रातून लिहिले आहे, की या चित्राचे दर्शन मनाला विरंगुळा देणारे ठरावे, किंवा कल्पनेला सुखावणारे, आणि हे चित्र खरोखरीच श्रांत मनाला दिलासा, स्वास्थ्य देऊ पाहणारे आहे. व्हिन्सेंटच्या मनाचा एकाकीपणा व जोडीदाराविषयीची ओढही सूक्ष्म प्रतीकात्मक पातळीवर 'बेडरूम'च्या चित्रातून व्यक्त झाली आहे. या शयनगृहात गॉखमधल्या एकाकी कलावंताने प्रत्येक वस्तूची जोडी चितारली आहे. दोन खुर्च्या, बिछान्यावरच्या दोन उशा, चित्रातल्या भिंतीवरच्या चित्रांच्या



अनुक्रमणिका

तसबीरीसुद्धा दोन-दोनच्या संचात आहेत. त्यातली एक खुर्ची, एक उशी कलावंताची आहे आणि दुसरी उशी व खुर्ची जोडीदाराच्या प्रतिक्षेत आहे, असा भास होतो.

व्हान गॉखकडे चित्रकार गोगँ ऑक्टो. १९८८ मध्ये रहायला आला. त्यामुळे त्याचा जीवघेणा एकाकीपणा काही काळ तरी संपुष्टात येण्याची चिन्हे दिसू लागली; पण दुर्दैवाने प्रत्यक्षात तसे घडले मात्र नाही. दोघा कलावंतांची तीव्र संवेदनाक्षम, भावूक व सर्वस्वी विरोधी टोकाची व्यक्तिमत्त्वे संघर्षास कारणीभूत ठरली. कमालीचे ताणतणाव व विसंवाद निर्माण झाले व त्याची परिणती अत्यंत दुर्दैवी, शोकात्म अशा घटनेत झाली. (व्हॅान गॉखने गोगँवर केलेला प्राणघातक खुनी हल्ला व स्वतःचा कान कापून घेण्याची घटना.) त्यानंतर गोगँ गॉखला सोडून कायमचा निघून गेला; पण व्हान गॉखला गोगँने आपल्या जवळ रहावे, असे तीव्रतेने वाटत होते. त्याच्या सहवासाची उत्कट ओढ होती. गॉखने प्रतीकात्मक पातळीवर दोन खुर्च्यांची दोन चित्रे रंगवून ही भावनिक ओढ व्यक्त केली आहे. त्यातली एक खुर्ची गोगँची आहे, तर दुसरी गॉखची. या खुर्च्या प्रतीकात्मक पातळीवर त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वांच्या निदर्शक आहेत. गोगँची खुर्ची डौलदार आहे. तिचे डिझाईनही वैशिष्ट्यपूर्ण आहे. खुर्चीला हात आहेत आणि तिचे पाय वक्राकार, बाकदार आहेत. खुर्चीच्या बैठकीवर एक जळती मेणबत्ती व दोन पुस्तके ठेवली आहेत. झगमगीत हिरवी पार्श्वभूमी, फर्निचरचा लाल रंग व एकूणच चित्रणातला रांगडा जोमदारपणा वैशिष्ट्यपूर्ण आहे. या उलट व्हान गॉखची खुर्ची त्याच्या आवडत्या पिवळ्या सूर्यप्रकाशात न्हाऊन निघालेली आहे. ती बिनहातांची, सौम्य व शरणागत वृत्तीची निदर्शक आहे. तिच्या रचनेत कमालीचा साधेपणा व ओबडधोबडपणा आहे. व्हान गॉख नेहमी वापरत असलेली चिलीम (पाईप) व तंबाखूची चंची खुर्चीच्या बैठकीवर ठेवली आहेत. ती कलावंताच्या व्यक्तिमत्त्वाची निदर्शक आहेत. एक खिन्न उदासपणा चित्रात झाकळून आला आहे.

व्हिन्सेंट दिवसभर आर्लच्या रखरखीत उन्हात तीव्र, प्रखर सूर्यप्रकाशामध्ये चित्रे काढीत असेच; पण नंतरही विश्रांती न घेता रात्रीच्या वेळी बाहेर जाऊन त्या वातावरणात पहाट होईपर्यंत चित्रे रंगवत असे. हॅटचा मेणबत्ती स्टँडसारखा उपयोग करून हॅटमध्ये मेणबत्त्या खोचून त्या अंधुक उजेडात तो चित्रे काढीत असे. रात्रीचे प्रहर त्याला अधिक आवडत. 'रात्र ही जास्त जिवंत व रंगोत्फुल्ल असते,' असे त्याने एका पत्रात लिहिले आहे. 'कॅफे टेरेस ॲट नाईट' (सप्टेंबर १८८८) हे आकाशाच्या निळ्या प्रकाशात चांदण्या रात्रीची प्रसन्न रंगबहार दर्शविणारे एक प्रसिद्ध चित्र आहे. उपाहारगृहाच्या गच्चीवर चांदण्यात खाणाऱ्या-पिणाऱ्या, गप्पागोष्टी, मौजमजा करणाऱ्या लोकांमधले आनंदी वातावरण चितारणारे हे दृश्य आहे. 'द नाइट कॅफे' (सप्टें. १९८८) या चित्रात मात्र रात्रीचे भेसूर, भयावह रूप रेखाटले आहे. लाल व हिरव्या रंगांची उग्र, कर्कश रंगसंगती व दाहक आम्लासारखे एकमेकांत मिसळलेले रंग वातावरणातील भयावहता अधोरेखित करतात. मद्यालये व वेश्यागृहे यांतील वासनासक्त, धुंद वातावरण व्हिन्सेंट चांगले जाणून होता. तेच या चित्रात उतरले आहे.

एकीकडे कलावंत म्हणून त्याच्या सर्जनशीलतेला असे उधाण आले असतानाच, त्याचे मानसिक स्वास्थ्य व संतुलन वारंवार बिघडत होते. त्याला येणाऱ्या झटक्यांचे प्रमाण व तीव्रता वाढत चालली होती. असे झटके आले म्हणजे तो असंबद्ध बडबडत असे. त्याला अमानवी व भेसूर, चित्रविचित्र आवाज ऐकू येत. कोणीतरी आपल्याला विष घालेल, असे भय वाटायचे. हे त्याने स्वतःच नमूद केले आहे. त्याचा भाऊ थिओ याने लिहून ठेवले आहे, की – आपल्या या विचित्र मानसिक आजाराची जाणीव होऊन तो एकाएकी रडू लागे; पण डोळ्यांतून पाण्याचा टिपूसही येत नसे. एकदा तर हॉस्पिटलमध्ये असताना कोळश्याच्या शिप्तरात आंघोळ करण्याचा त्याने प्रयत्न केला होता. एका नर्सला धमकावले होते, आणि दुसऱ्याच रुग्णाच्या बिछान्यात जाऊन झोपला होता व तिथून उठण्यास हट्टीपणाने नकार दिला होता, असे त्याच्यावर उपचार करणाऱ्या डॉक्टराने लिहून ठेवले आहे, पण त्याचे हे झटके तात्पुरते टिकत व ते ओसरल्यावर तो पुन्हा पूर्ववत नॉर्मल वागू लागे, आणि प्रचंड वेगाने चित्रे रंगवत असे. त्याच्या चित्रांत, तसेच त्याने आपल्या भावाला – थिओला लिहिलेल्या पत्रांत कुठेही भ्रमिष्टपणाचा अंशही दिसून येत नाही; पण तो एका झपाटलेल्या भावप्रक्षुब्ध मनःस्थितीत चित्रे रंगवत असे. त्यामुळे त्याच्या प्रतिभेचे वर्णन 'मॅड जीनियस' असे केले जाते. मात्र, त्याच्या प्रतिभेची जाणीव तो ज्या खेड्यात राहात असे तिथल्या लोकांना असणे शक्यच नव्हते. त्यांनी त्याची गणना वेड्यातच केली होती. रस्त्यात लहान मुले त्याच्या पाठीमागे लागत व त्याला चिडवत. तो एकदा घराकडे पळत सुटला व घरात लपून बसला, तर मुलांनी त्याच्या घरावर दगडफेक केली. त्या गावातल्या ऐंशी नागरिकांनी त्याच्या विरुद्ध मेयरकडे तक्रारीचा अर्ज केला. तो खतरनाक वेडा असून त्याच्यापासून आपल्या जीविताला धोका असल्याने त्याला अटक व्हावी, अशी त्यांची मागणी होती. त्यानुसार पोलिसांनी त्याला अटक करून त्याची हॉस्पिटलमध्ये रवानगी केली होती.

व्हिन्सेंटला आपल्या झटक्यांच्या कालखंडात आपण काय करतो आहोत, त्याचे भान नसे. तसेच, त्यानंतरही ते झटके ओसरल्यावर आपण त्या काळात काय वर्तन केले, ते आठवत नसे. पुढे त्याला स्वतःचा भरवसा वाटेनासा झाला, तेव्हा तो आपणहूनच स्वेच्छेने सँ रेमी येथील मनोरुग्णालयात उपचारार्थ दाखल झाला. मात्र, तिथे आपल्याला चित्रे रंगवण्याची मुभा असावी, अशी विनंती त्याने केली होती व ती मान्य करण्यात आली. त्याला दोन खोल्या देण्यात आल्या. त्यापैकी एक खोली राहण्यासाठी होती व दुसरी चित्रे रंगविण्यासाठी! तिचा त्याने स्टुडिओ म्हणून वापर केला. त्याने सँ रेमी येथील मनोरुग्णालयात उपचार घेत असतानाच तिथल्या हॉस्पिटलच्या आवारातील, तसेच आजूबाजूच्या निसर्गपरिसरातील अनेक दृश्ये रंगविली. उदा. 'हॉस्पिटल कॉरिडॉर ॲट सँ रेमी' (जून १९८९) हे जलरंगचित्र. मनोरुग्णालयातील खिन्न, उदास व उजाड जीवनाच्या कृष्णछाया या चित्रात उतरलेल्या दिसतात. 'स्टोन स्टेप्स इन द हॉस्पिटल गार्डन', (सँ रेमी १८९०) हे मात्र नाजूक व प्रसन्न जलरंगांतले सौम्य, आल्हाददायक रंगचित्र आहे. चांदण्या रात्रीच्या प्रकाशातल्या सुरूच्या वृक्षाच्या वक्राकार, प्रवाही रेषाकृती रंगविणारे प्रसिद्ध चित्र – 'रोड वुइथ सायप्रस अँड स्टार्स' हे याच काळातले (मे १९८०). या काळात त्याने बरीच आत्मचित्रेही (सेल्फ पोर्ट्रेटस) रंगवली. स्वतःला बौद्ध भिक्षू कल्पून त्याने स्वतःचे व्यक्तिचित्र रंगवले (आर्ल, सप्टें. १८८८). स्वतःचा कान कापून घेतल्यानंतर बँडेज बांधलेल्या अवस्थेतले आत्मचित्र तर प्रसिद्धच आहे. ('सेल्फ पोर्ट्रेट वुइथ पाइप अँड बँडेज्ड इअर'; आर्ल, फेब्रु. १८८९). तीव्र मानसिक झटक्यांच्या अवस्थेत त्याने संदिग्ध, धूसर पार्श्वभूमीतून अवतरणाऱ्या पिशाच्चयोनीत स्वतःला कल्पून व्यक्तिचित्र रंगवले (सँ रेमी किंवा ऑव्हर, १८८९-९०). त्याचे अखेरचे आत्मचित्र (सँ रेमी किंवा ऑव्हर १८८९-९०) हे प्रबळ इच्छाशक्तीने नियंत्रित केलेल्या, भ्रमिष्टावस्थेतील मनःस्थितीचे अतिशय प्रभावी चित्रण आहे. याच काळात व्हान गॉखने काळ्या-पांढऱ्या रंगात अनेक रेखाचित्रे काढली. त्यात सर्पिल वक्राकृती, नागमोडी, गतिमान प्रवाही अशा सुरूच्या झाडांच्या आकृत्या विपुल आहेत. मेंटल हॉस्पिटलच्या आवारात सुरुची अनेक झाडे होती. हॉस्पिटलच्या आवारातील बागेतले दगडी कारंजे, दगडी बाक, हॉस्पिटलमधले सुनसान, एकाकी, लांबलचक कॉरिडॉर्स यांची अतिशय प्रभावी रेखाटने आहेत. भोवतालच्या परिसरातील निसर्गदृश्ये, शेती-वाड्या आहेत. ('व्ह्यू ऑफ आर्ल, 'लँडस्केप वुइथ रेल्वे कॅरेज, 'टेलिग्राम पोल अँड क्रेन', 'द रॉक ॲट माँतमेजॉर', 'फिशींग बोटस ॲट सेंतीस मारीस द ला मेर', 'कॉर्नफील्ड वुइथ रीपर' ही त्याची या काळातील काळी-पांढरी रेखाचित्रे लक्षणीय आहेत.

सँ रेमी येथील मनोरुग्णालयात उपचार घेत असतानाच भ्रमिष्टावस्थेत त्याने जी रंग-रेखाचित्रे रंगवली, त्यांत त्याच्या भावप्रक्षुब्ध, एकाकी मनःस्थितीचा उत्कट प्रत्यय येतो. त्याच्या चित्रांतील आचक्यांनी पिळवटलेल्या आकृत्या त्याच्या वेदनामय मनाच्या निदर्शक आहेत. त्यांतील रंगांनाही एक प्रतीकात्मक अर्थ येऊ लागतो. निळा रंग हा अनंततेचा सूचक ठरतो. 'सायप्रसेस', 'स्टारी नाईट' ह्या त्याच्या प्रसिद्ध चित्रांतून ही गुणवत्ता व्यक्त होते.

व्हान गॉखच्या चित्रांना रसिकांचा, जाणकारांचा प्रतिसाद त्याच्या काळात फारसा लाभलाच नाही. जन्मभर त्याच्या वाट्याला अपयश व घोर उपेक्षाच आली. त्याच्या उभ्या हयातीत त्याचे फक्त एक चित्र विकले गेले, तेही अल्पशा किंमतीत. हेच त्याचे एकमेव यश! तो आयुष्यात फक्त एका बाबतीत सुदैवी ठरला. ती बाब म्हणजे, त्याला त्याच्या भावाचे – थिओचे – उदंड प्रेम व आधार लाभला. थिओनेच जन्मभर त्याचा प्रतिपाळ केला. उदरनिर्वाहासाठी त्याला सतत व नियमित आर्थिक मदत केली. त्याचा आणि व्हिन्सेंटचा पत्रव्यवहार प्रसिद्ध आहे. व्हिन्सेंटने थिओला जी पत्रे लिहिली, त्या पत्रांतून त्याच्या आशा-आकांक्षा, कला, निष्ठा, चित्रणपद्धती, दैनंदिन जीवनातल्या नित्य घडामोडी यांचा आलेख तर मिळतोच; शिवाय एक महान हृदयाची साक्ष असलेले श्रेष्ठ वाङ्मय म्हणूनही या पत्रांची गणना होते. ('कंप्लिट लेटर्स ऑफ व्हिन्सेंट व्हान गॉख', तीन खंड, न्यूयॉर्क, १९५९).

व्हिन्सेंटला आपल्या मानसिक झटक्यांच्या काळात थिओचा आपल्याला असलेला आर्थिक आधार कायमचा तुटेल, अशी एकसारखी भीती वाटत असे. किंबहुना या भीतीपोटीच आपल्या मानसिक आजाराचे स्वरूप तीव्र गंभीर नसून, ते सौम्य आणि तात्कालिक आहे, असे भासविण्याचा त्याचा प्रयत्न असे. व्हिन्सेंटच्या झटक्यामागची मानसशास्त्रीय कारणमीमांसा करताना अशीही एक उपपत्ती सांगितली जाते, की थिओचे लग्न ठरले; त्याच सुमारास व्हिन्सेंटला पहिला जोराचा झटका आला. पुढे थिओचे लग्न झाले, त्याचा संसार सुरळीत सुरू झाला, त्याला पहिला मुलगा झाला – अशा साधारण प्रत्येक टप्प्यावर व त्याच सुमारास व्हिन्सेंटला झटके येत गेले. म्हणजे थिओच्या सुखी कौटुंबिक जीवनाविषयी, संसारसुखाविषयी त्याला सूक्ष्म असूया, मत्सर वाटत असेलच, अशातला भाग नाही; पण त्या पार्श्वभूमीवर स्वतःचे निराधार एकाकीपण; संसारसुखाचा, जोडीदाराचा अभाव, कौटुंबिक जीवनाची ऊब नसल्याने जाणवणारा भावनिक गारठा;

अशा अनेक संमिश्र भावभावना व त्यातून उद्‌भवणाऱ्या विकृती या झटक्यांमागे असल्या पाहिजेत. मुख्य म्हणजे, थिओ जर त्याच्या संसारिक जबाबदाऱ्यांत पार गुरफटून गेला, तर आपला आर्थिक आधार कायमचा तुटेल, ही सुप्त भीती या झटक्यांमागे असावी.

सँ रेमी येथील मनोरुग्णालयात व्हिन्सेंटच्या मानसिक आजाराचे नेमके निदान झालेच नाही. ते अपस्माराचे झटके असावेत, असाही एक अंदाज व्यक्त केला गेला. तसेच, त्याच्यावर फारसे वैद्यकीय उपचारही झाले नाहीत. त्याला आठवड्यातून दोनदा दगडी टबमध्ये थंड पाण्यात दोन तास बसवून ठेवण्याचा जलोपचार (हायड्रोथेरपी) मात्र करण्यात आला; पण त्याचा काही परिणाम झाला नाही.

अखेर साधारण वर्षभराच्या वास्तव्यानंतर व्हिन्सेंटने १६ मे १८९० रोजी सँ रेमीचे मनोरुग्णालय सोडले व तो पॅरिसला थिओकडे तीन दिवस राहिला. नंतर तो पॅरिसपासून सुमारे २० मैल अंतरावर असलेल्या ऑव्हर या खेड्यात राहण्यासाठी गेला. तिथे डॉ. पॉल गॅशेट या कलाप्रेमी डॉक्टर मित्राच्या नियंत्रणाखाली राहू लागला.

ऑव्हरमधील दोन महिन्यांच्या वास्तव्यात व्हिन्सेंटने जवळपास ६० रंगचित्रे पूर्ण केली. त्यांत ऑव्हरमधील अत्यंत रम्य अशी निसर्गदृश्ये आहेत. उदा., 'द प्लेन नीअर ऑव्हर', (जुलै १८९०). डॉ. गॅशेटच्या व्यक्तिमत्त्वाचे निदर्शक असे व्यक्तिचित्र आहे. ('पोर्ट्रेट ऑफ डॉ. गॅशेट', ऑव्हर, जून १८९०) आणि काही वैशिष्ट्यपूर्ण आत्मचित्रे आहेत. व्हिन्सेंटच्या आयुष्याचा अखेरचा काळ – शेवटचे दीड वर्ष – कलानिर्मितीच्या दृष्टीने अत्यंत भरभराटीचे गेले. त्याच्या आयुष्यातील सर्वोच्च दर्जाची कलानिर्मिती याच काळातली आहे. त्याला भ्रमिष्टपणाचा पहिला तीव्र झटका आला, तेव्हापासून ते त्याच्या मृत्यूपर्यंत त्याच्या निर्मितीचा झपाटा विलक्षण होता. या दीड वर्षाच्या काळात त्याने जवळजवळ तीनशे रंगचित्रे पूर्ण केली व शेकडो रेखाचित्रे काढली. कलानिर्मिती हा त्याच्या आयुष्यातला एकमेव विरंगुळा होता. आयुष्यातल्या सर्व व्याधी, विवंचना, एकाकीपणा, वैफल्य, निराशा, कुटुंबसुखाचा-जोडीदाराचा अभाव या सर्वांपासून सुटका करून घेण्याचा, मुक्ती मिळविण्याचा एकमेव मार्ग म्हणजे त्याच्या दृष्टीने चित्रे रंगविणे हाच होता. बाहेरच्या निर्घृण व निष्ठुर जगापासून स्वतःला वाचवणारी, सुरक्षित राखू पाहणारी संरक्षक यंत्रणा म्हणजे त्याची कलानिर्मिती होती. त्याच्या अंतःकरणातील सारी दुःखे, व्यथा, विवंचना, एकाकीपणा, निराशा, वैफल्य या साऱ्या भावभावनांना त्याने आपल्या चित्रांतून वाट करून दिली. त्याच्या कुंचल्याचे छोटे छोटे रंगांचे फटकारे त्याच्या हृदयातल्या वेदनांचा कल्लोळ व आत्यंतिक एकाकीपणा व्यक्त करतात. दुःख व एकाकीपणा याची रंगरेषांतून साधलेली ही उत्कट, अमूर्त अभिव्यक्ती केवळ एका कलावंताची व्यक्तिगत अभिव्यक्ती उरत नाही, तर अखिल मानवजातीचे दुःख व मानवाचा चिरंतन एकाकीपणा त्या रंगांतून पाझरताना दिसतो. व्हान गॉखच्या चित्रांतल्या उत्कट, प्रखर भावाभिव्यक्तीचे खरे सामर्थ्य ह्या वैश्विक प्रत्ययात दडले आहे.

आपल्या जीवनातले अतीव नैराश्य, वैफल्य, दुःख व एकाकीपणा यांना अखेर कंटाळून व्हिन्सेंट व्हान गॉखने स्वतःच्या जीवनाचा शेवट करून घेतला. आपण आपल्या भावाच्या – थिओच्या – आयुष्यात असह्य भार होऊन राहिलो आहोत, आपल्याला आर्थिक आधार देणे त्याला दिवसेंदिवस जड होत चालले आहे, अशी व्हिन्सेंटची अखेरच्या काळातली प्रबळ भावना होती. त्याला उद्याची आशा उरली नव्हती व वर्तमानातले रोजचे जगणेही असह्य झाले होते.

अखेर २७ जुलै १८९० रोजी रविवारी त्याने भावाला – थिओला – पत्र लिहायला घेतले. त्यात आपल्या प्रत्यक्ष निर्मितीत त्याचा मोलाचा वाटा कसा आहे, हेच तो पुन्हा पुन्हा लिहीत राहिला; पण ते पत्र लिहून पूर्ण झालेच नाही. त्याने ते तसेच अर्धवट खिशात कोंबले आणि तो जिथे राहात होता, त्या खानावळीतून बाहेर पडला आणि जवळच्याच गव्हाच्या शेताच्या दिशेने चालू लागला. त्यावेळी त्याने खिशात पिस्तुल ठेवले होते, आणि हातात चित्र रंगवण्याचे सर्व साहित्यही होते. स्वतःवर गोळी झाडून घ्यावी, की चित्र रंगवावे ह्याविषयीही त्याचा अखेरपर्यंत निश्चय होत नव्हता. पुढे काही अंतर चालून गेल्यावर तो एका शेताच्या आवारात शिरला, आणि तिथल्या खताच्या ढिगाऱ्यामागे जाऊन त्याने स्वतःवर गोळी झाडून घेतली. मात्र, ही गोळी त्याने डोक्याच्या वा छातीच्या दिशेने झाडली नाही, तर स्वतःच्या पोटामध्ये मारून घेतली. नंतर तशाच जखमी अवस्थेत तो आपल्या खानावळीमधल्या खोलीत परतला. वाटेत त्याच्या झोकांड्या जात होत्या; पण तो पडता-पडता स्वतःला सावरत होता. आपल्या छोट्याशा कोंदट खोलीत तो कसाबसा परतला व तिथल्या बिछान्यावर त्याने अंग टाकले. नंतर डॉ. गॅशेटला बोलावून आणण्यात आले. त्याने व्हिन्सेंट त्यातून वाचेल अशी शक्यता वर्तवताच तो म्हणाला, ' म्हणजे मला पुन्हा सगळे करावे लागणार तर' – आता आत्महत्या हाच त्याचा पक्का निर्धार होता. त्याने डॉ. गॅशेटला थिओचा घरचा पत्ता देण्यासही नकार दिला. अखेर थिओला ऑफिसच्या पत्त्यावर कळविण्यात आले. थिओ येताच व्हिन्सेंट त्याला म्हणाला, 'रडू नकोस. मी हे सगळ्यांच्या भल्यासाठीच

केले आहे.' नंतर दोघा भावांच्या खूप गप्पागोष्टी झाल्या. दरम्यानच्या काळात एक प्रसंग असाही घडला, की ऑव्हरमधले पोलीस तिथे आले आणि त्यांनी व्हिन्सेंटवर दंगल माजवल्याचा गुन्हा नोंदवला. त्यावर व्हिन्सेंटने उत्तर दिले की, 'माझा गुन्हा हा माझा व्यक्तिगत प्रश्न आहे'. मात्र, व्हिन्सेंटने स्वतःवर गोळी झाडून घेतली, ती भ्रमिष्टपणाच्या झटक्यात नव्हे; तर त्यावेळी तो पूर्ण भानावर होता. गोळी झाडून घेतल्यावर सुमारे छत्तीस तासांनी, मंगळवारी दि. २९ जुलै १८९० रोजी वयाच्या अवघ्या सदतिसाव्या वर्षी व्हिन्सेंट व्हान गॉखचे निधन झाले. डॉ. गॅशेटने श्रद्धांजली वाहताना म्हटले, की 'तो एक प्रामाणिक माणूस आणि श्रेष्ठ कलावंत होता. आयुष्यभर त्याने कलेची आणि मानवतेची सेवा केली.' गॉखच्या शोकात्म जीवनात आधुनिक कलावंताच्या दुरवस्थेचे मर्म भरलेले आहे. आधुनिक काळातच व्हान गॉखच्या कलेची खरी ओळख व त्याच्या चित्रांचे श्रेष्ठतम मूल्य जगाला कळले. आधुनिक उत्तर-दृक्प्रत्ययवादी (पोस्ट इंप्रेशनिस्ट) संप्रदायातील तो अग्रगण्य श्रेष्ठ चित्रकार मानला जातो. तसेच अभिव्यक्तिवादी पंथाचा पूर्वसूरी प्रणेता म्हणूनही त्याचे स्थान अढळ आहे. व्हान गॉखच्या जीवनावर अर्व्हिंग स्टोनने 'लस्ट फॉर लाइफ' (१९३४) ही फार प्रभावी चरित्रात्मक कादंबरी लिहिली. तसेच त्याच्या जीवनावर चित्रपटही निघाला. अत्यंत प्रतिकुल, खडतर, हालअपेष्टांनी भरलेले यातनाप्रद आयुष्य वाट्याला आले असतानाही, व्हान गॉखने व्रतस्थ निष्ठेने व प्रामाणिकपणे कलेशी इमान राखून जी श्रेष्ठ दर्जाची चित्रनिर्मिती केली, तिचे मोल निःसंशय कालातीत आहे.

**संदर्भग्रंथः**


(1) Graetz, H.R. *The Symbolic Language of Vincent Van Gogh*, London, 1963.

(2) Nagera, Humberto, *Vincent Van Gogh: A Psychological Study*, London, 1967.

(3) Tralbaut, Mark Edo, *Van Gogh: A Pictorial Biography*, London, 1959.

(4) Wallace, Robert, *The World of Van Gogh*, New York, 1969.

अनुक्रमणिका

# कलास्वाद आणि मानसिक आरोग्य

विजय दीक्षित

अतिप्राचीन काळापासून मानवाने आपल्या भावना व्यक्त करण्यासाठी विविध कलामाध्यमांचा आश्रय घेतलेला आढळतो. वीस हजार वर्षांपूर्वीचे गुहेतील चित्रकलेचे व वास्तुकलेचे अवशेष आजही अभ्यसनीय ठरतात. कालौघात अभिव्यक्तितंत्रात प्रगती होत गेली. परंतु व्यक्त करण्याचा ध्यास मात्र शाश्वत राहिलेला दिसतो. यावरून असाही निष्कर्ष काढता येतो, की मानवाला कलानिर्मिती करणे हे त्याच्या इतर गोष्टींप्रमाणेच अनिवार्य वाटत आले आहे.

सृजन, अभिव्यक्ती आणि आस्वाद अशा तीन टप्प्यांत कलानिर्मितीची प्रक्रिया पूर्ण होते असे मानण्यात येते. कोणतीही क्रिया तनमन ओतून केली, की ती कला होते, किंवा कलात्मक झाली असे मानले जाते. क्रियेला जीव लावणे म्हणजेच कलाकल्पनांचे सृजन असे मानले जाते व ते योग्यच आहे. याचे कारण त्या क्रियेत जीव गुंतवून ती केली, की ती केल्याचे समाधान मिळते आणि आपोआपच ती समर्पित वृत्ती त्या क्रियेत वेगळेपणा दर्शवू लागते. मग ती साधी पत्र लिहिण्याची क्रिया असो किंवा पुष्परचना किंवा गुच्छ बांधण्याची क्रिया असो. क्रिया काय आहे याला महत्त्व नसून ती करताना तुम्ही तिच्यात किती समरसपणे एकरूप होता, यालाच महत्त्व असते. अवती-भोवतीच्या जगाचा विसर पडून क्रियेत तन्मय होऊन जाणे आवश्यक ठरते.

निर्मितिप्रक्रियेतील सृजन आणि अभिव्यक्ती या दोन टप्प्यांचा येथे विचार करायचा नसून पुढील आस्वाद या टप्प्याचा प्रामुख्याने विचार करायचा आहे. कारण, कलावंत त्याच्या मनातील कलाविचार आणि त्याने तो अभिव्यक्त करण्यासाठी निवडलेले कलामाध्यम हा फार व्यापक विषय आहे. परंतु तीनही टप्प्यांत एक समान गोष्ट आहे, ती म्हणजे अनुभूतीतील साधर्म्य.

जीवन जगत असताना अवतीभोवतीचा सामाजिक सह-जीवनातून, शिक्षणातून, भोगाव्या लागलेल्या सुखदुःखात्मक अनुभवांतून संवेदनाक्षम माणसाचे मन उचंबळते. एखादी वेदना, अनुभव, भावना इतरजनांकडे व्यक्त करून सांगावीशी वाटते, परंतु नुसते तसे वाटून चालत नाही, तर ती भावनानुभूती व्यक्त करण्याची कलावंताची इच्छा अतिशय प्रबळ, आर्त असली की मग तो ती व्यक्त करण्यासाठी माध्यमाचा शोध घेऊ लागतो. त्याला झेपेल, रुचेल अशा माध्यमाचा म्हणजे – लेखन, चित्र, शिल्प, छायाचित्र, चित्रपट, काव्य, रेखाचित्र, संगीत, वादन, नाट्य, नृत्य – अशांपैकी एका माध्यमाची निवड करून त्याद्वारे आपली तळमळ, आर्तता तो व्यक्त करू पहातो. हा झाला प्रतिभावान कलावंतांचा वर्ग. सृजनापासून अभिव्यक्तीपर्यंतचा टप्पा गाठणे मोठे खडतर काम असते. त्यासाठी आर्ततेचे पाठबळ सतत लागते. ज्यांना ते कमी पडते ते कलावंत होण्याऐवजी समीक्षक होतात. कारण, अभिव्यक्तीचे तंत्र त्यांना अवगत असते, परंतु प्रत्यक्ष अभिव्यक्तीसाठी आवश्यक अशा आर्ततेचे पाठबळ कमी पडते. मात्र, कलाकृतीची जाण त्यांना अधिक असते. त्यामुळे ते कलावंत आणि सामान्यजन यांच्यातील दुवा साधण्याचा प्रयत्न करतात. ते आपल्या समीक्षेद्वारे समोरच्या कलाकृतीची सौंदर्य-स्थळे, मर्मस्थाने जनतेला समजावून सांगण्याचा कधी यशस्वी तर कधी अयशस्वी प्रयत्न करतात. परंतु प्रत्यक्ष आस्वादाशिवाय कलाकृतीला पूर्णत्व येत नाही. त्यामुळे त्रयस्थ व्यक्तीने कलाकृतीचा आस्वाद घेतल्यावरच तिची निर्मिति-प्रक्रिया पूर्ण झाली, असे म्हणता येईल.

कलास्वाद ही समाजाच्या, सुदृढ सांस्कृतिक जीवनाची कलानिर्मिती इतकीच महत्त्वाची गरज असते. आपल्या संस्कृतीत तर सणवार, कर्मकांडे, विधी, सोहळे, समारंभ यांत नैसर्गिक आणि मानवनिर्मित रंगसोहळा निर्माण करून वातावरण सचेतन करताना चित्र, शिल्प, संगीत, अलंकरण, सजावट अशा अनेक माध्यमांचा आश्रय मुक्तपणे घेतल्याचे निदर्शनास येते. सणवार, विधी, सोहळे यांतील चित्रात्मकता निरीक्षण केल्यास सहज जाणवू शकते. साधे कुळधर्माचे जेवणाचे ताट किती सुबकपणे, सुसंगत रंगसंगतीने सजलेले असते. स्त्रियांची आभूषणे, साजशृंगार, नृत्य, वेशभूषा अशा अनेक गोष्टींतून सामान्य माणसाच्या उपजत रंगज्ञानाचे आणि सौंदर्यग्राहक वृत्तीचे प्रकटीकरण होत असते.

निसर्ग हा मानवाचा अनेक बाबतींत गुरू आहे. त्याच्या प्रत्येक घटकातून – सूक्ष्म, स्थूल गोष्टींतून सृष्टितत्त्व प्रकट होत असते. उदा., वनराई, डोंगर, रात्री ताऱ्यांनी भरलेले आभाळ, नद्या, सागर, पशुपक्षी, कीटक, प्राणी, त्यांचे आवाज, नाद –

अनुक्रमणिका

खळखळ, सळसळ, चिवचिव इत्यादी – रंग, पोत, आकार यांद्वारे सौंदर्याची ओळख निरीक्षकाला होतेच, परंतु त्या दिङ्मुढ करणाऱ्या सौंदर्याचा आस्वाद घेताना तो देहभान विसरतो व त्या अनुभूतीत गुंग होऊन जातो, समाधिस्थ होतो. म्हणजेच सृष्टितत्त्वाचा एक भाग होऊन जातो. त्यामुळे त्याला – त्याच्या मनाला व शरीराला खरोखरीची विश्रांती, स्वास्थ्य मिळते. ती मिळाल्यावर पेशी सचेतन होतात. नव्या जोमाने काम करू लागतात. अशा आस्वादामुळे या प्रचंड विश्वरचनेतील अद्वैत तत्त्वाचे त्याला दर्शन घडते. देवाचा साक्षात्कार म्हणतात, तो यापेक्षा वेगळा अनुभव नसावा.

निसर्गापासून स्फूर्ती घेऊन, त्याला सामाजिक-वैचारिक आवरणे घालून, माणसाने विविध माध्यमांत कलानिर्मिती करून याच सृष्टितत्त्वाचा शोध घेण्याचा प्रयत्न केला आहे. त्याचा आस्वाद घेताना सामान्य माणूस त्याचे अस्तित्व विसरून कलाकृतीद्वारे प्रक्षेपित होण्याऱ्या सौंदर्यलहरींत खेचला जातो-वहावत जातो. त्याचे तनमन प्रफुल्लित होते. आपले संस्कार, विचार, अनुभव तो त्या कलाकृतीत पाहू लागतो आणि तत्सम काही सापडताच त्यात गढून जातो. त्यातून आणखी काही शोधण्याच्या प्रयत्नात मग्न होतो, आणि खरोखर देहभान विसरतो.

ही देहभान विसरण्याची क्रिया एक कलावंत म्हणून जरी नाही तरी आस्वादक म्हणून तो अनुभवू शकतो, ही मोठी महत्त्वाची गोष्ट मानावी लागेल.

मानसिक समतोलासाठी देहभान विसरणे हा एक अत्यावश्यक उपचार मानला जातो. रोग्याला डॉक्टर नेहमी सल्ला देतात – हवापालट करा, मन कशात तरी रमवा. म्हणजे नक्की काय करायचे तर नवे विचार मनात आणायचे, किंवा एखाद्या आस्वादप्रक्रियेत रमून जायचे. त्यामुळे शारीरिक-मानसिक यंत्रणा अक्षरशः नवपरिणित होते. योगसाधना, ध्यानधारणा, त्राटक, विपश्यना या सर्व साधनेद्वारा अंतर्मनाचा शोध घेण्यात जसे साधक देहभान विसरतो, तसेच बाह्य जगाचा आस्वाद घेतानाही आस्वादक ही किमया साधू शकतो.

निसर्गनिरीक्षण – यात केवळ दृष्येच नव्हेत, तर पक्षी, कीटक, वृक्ष, फुले, दगड, खडक अशा सूक्ष्मतर घटकांचे निरीक्षण आनंददायी आस्वाद देणारे मानले जाते. ह्या सर्व दैवी कलाकृतीच आहेत. त्यांच्या रचनांतून, आकारांतून, रंगांतून, पोतांतून, एकंदरच रूपायनातून सृष्टितत्त्वाची प्रतिभा प्रक्षेपित होत असते. आपण आपल्या निरीक्षणशक्तीद्वारे त्यांच्याशी संवाद साधू लागताच त्या वस्तू आपल्या स्वतःच्या सौंदर्यस्थळांचे बारकावे उलगडून दाखवू लागतात. मानवनिर्मित कलाकृतीतही आस्वाद घेताना त्या वस्तूशी एकरूप होऊन संवाद साधता आला पाहिजे. मायेने तिच्या अंगप्रत्यंगांवरून नजरेने खेळले पाहिजे. तिच्याशी आपल्या संस्कारांनुसार हितगूज केले पाहिजे. मग आपोआपच आपण तिच्या सौंदर्यलहरींकडे खेचले जातो.

वास्तू, चित्र, शिल्प, लेखन, कला, संगीत इत्यादी दृष्य-श्राव्य कलांचा आस्वाद असा त्यांच्या अवतीभोवती वावरून, त्यांच्याशी संवाद साधून घेता येतो. विविध छंद म्हणजे निसर्गाशी जवळीक साधण्याचेच प्रयत्न होत. दगड, शंख, शिंपले, फुलपाखरे तसेच मानवनिर्मित वस्तू हे सर्व आविष्कार कलात्मक तर आहेतच; परंतु आस्वाद्य – म्हणजे हवे तेव्हा त्या विश्वात घेऊन जाणारी शक्तिमान माध्यमेही आहेत. तेव्हा त्यांचा आपल्या संवेदन-स्वभावानुसार शोध घेऊन आपले जीवन सदाबहार आनंदी करण्याचा प्रयत्न प्रत्येकाने करणे गरजेचे आहे. अन्यथा व्यावहारिक जीवनातील सुखदुःखे, मानापमान, आशा-निराशा, स्पर्धा, ताणतणाव, नित्याचे दैनंदिन व्यवहार अशा रूक्ष तरीही टाळता न येण्याजोग्या परिस्थितीतून खंबीरपणे पुढे वाटचाल करण्यासाठी मनाला अशा आस्वादातूनच चेतना मिळते.

परंतु सामान्यपणे माणूस असा प्रयत्न करताना दिसत नाही. जाणीवपूर्वक आस्वाद घेत नाही. सृष्टितत्त्वाचे निरीक्षण करत नाही. फॅशन म्हणून वर्षाकाठी ट्रीप, निसर्गरम्य स्थळी आणि तिथे तीच शहरी राहणी. वेळेचे नियमन निसर्गच शिकवितो. माणूस मात्र त्यापासून धडा न घेता आपला सर्व वेळ, पैसा, कीर्ती, प्रसिद्धी, सत्ता मिळविण्यात खर्च करतो. त्यामुळे मनपेशी लवकर थकतात. त्यांना पदोपदी विश्रांती देऊन सचेतन करणे आवश्यक असते. ते अशा आस्वादप्रक्रियेतून समर्थपणे, सहजपणे होऊ शकते. विद्यमान स्थितीत त्याची पूर्वी कधी नव्हती, एवढी गरज निर्माण झाली आहे.

# हास्य आणि स्वास्थ्य

अ.ना. ठाकूर

तसे पाहिल्यास विनोद, आनंददायक थट्टामस्करी आणि हास्य हे असे विषय आहेत, की त्यांच्याविषयी वैज्ञानिक चर्चा करायची असे म्हटले, तरी हसू येईल. म्हणजे विनोद व त्यापोटी निर्माण होणारे हास्य हे वैज्ञानिक चर्चेच्या दृष्टीने अगदी अयोग्य असे विषय वाटतात. तथापि हे विषय वैज्ञानिक मूल्यमापनाच्या दृष्टीने इतके वर्ज्य मानण्याची आता गरज राहिलेली नाही. आरोग्य किंवा स्वास्थ्य आणि जीवन निरामय करण्याविषयीचे *शास्त्र* यांच्या संदर्भात विनोद आणि त्याच्याबरोबर उद्‌भवणाऱ्या भावना व वर्तनाच्या तऱ्हा यांचे संभाव्य परिणाम कोणते असू शकतात यांचे वैज्ञानिक विश्लेषण आणि मूल्यमापन करणे गरजेचे आहे, असे दिसून आले आहे. विनोद आणि आनंददायी थट्टामस्करी यांची पाळेमुळे माणसाच्या जीवनात खोलवर गेलेली आहेत, याविषयीचे पुरावेच पुढे येत आहेत. माणसाचे व्यक्तिगत व्यवहार आणि व्यक्तिव्यक्तींमध्ये येणारे परस्परसंबंध या दोन्हींवर विनोदाचे परिणाम होत असतात. मात्र, हे परिणाम गुंतागुंतीचे आहेत. माणसाच्या कृती (व्यवहार) आणि शरीरातील विविध संस्था किंवा अवयव यांच्या महत्त्वपूर्ण प्रक्रिया यांना मिळून शरीरक्रिया म्हणतात. या शरीरक्रिया हास्याच्या निरनिराळ्या भौतिक घटकांनी चेतविल्या वा उद्दीपित केल्या जातात, असे दिसते. शरीरातील बहुतेक प्रमुख संस्थांवर हास्याचा परिणाम होत असतो, याचे पुरावे मिळाले आहेत. हे विविध परिणाम उघड करणारी माहिती मिळत आहे. प्रयोगशाळेतील प्रयोग आणि रुग्णालयात रोग्यावर प्रत्यक्ष उपचार करून करण्यात येणारी निरीक्षणे यातून अशी माहिती मिळते. वैद्यक मानसशास्त्र व अगदी मानवशास्त्र यांतील शाखोपशाखांतून अशी माहिती गोळा होत आहे.

## विनोदबुद्धी उपजत आहे की संपादित आहे?

माणसाची विनोदबुद्धी हा आनुवंशिक वारसा आहे, की सभोवतालच्या परिस्थितीशी जुळवून घेताना ती त्याने संपादन केली आहे, या प्रश्नावर अनेक दशकांपासून चर्चा होत आलेली आहे. माणसाचा आनुवंशिक शरीरक्रियावैज्ञानिक विकास होताना या विकासाचा एक घटक या रूपात विनोदबुद्धी विकसित करण्याची क्षमता माणसाच्या अंगी असते, म्हणजे विनोदबुद्धी ही उपजत असते, या मताची खात्री पटविणारी माहिती उपलब्ध झालेली आहे. शिशू आणि बालक यांच्या वाढीविषयीच्या अभ्यासातून या मताला पुष्टीच मिळाली आहे. या अभ्यासामध्ये विविध उद्दीपनां-बरोबरच विनोदाविषयीच्या गुणग्राहकतेच्या संदर्भात बालकांकडून कोणता प्रतिसाद मिळतो, यावर भर देण्यात आला होता. मानवशास्त्रीय माहितीही या मताचा पाठपुरावा करणारी आहे. यावरून व्यक्तिगत वा सामूहिक विनोदाचे वावडे आहे, असा वांशिक गट जगाच्या पाठीवर कोठेही आढळलेला नाही, हेच दिसून आले आहे.

विनोदबुद्धी विकसित होण्यामागे ज्याप्रमाणे आनुवंशिकता हा एक घटक आहे; त्याचप्रमाणे सभोवतालच्या परिस्थितीचाही विनोदबुद्धीवर प्रभाव पडत असल्याचे दिसून येते. मुख्यतः या प्रभावाद्वारेच व्यक्तिगत विनोदबुद्धीला आकार व दिशा दिली जाते, असा सार्वत्रिक विश्वास व्यक्त केला जातो. पालक व कुटुंब यांचा याबाबतीतला प्रभाव हा सर्वाधिक प्रभावी असतो. बरोबरची माणसे व संस्कृती यांचे परिणामही अतिशय प्रभावी असतात.

स्मित व हास्य या विनोदाशी निगडित असलेल्या वर्तन-तऱ्हा होत. या प्रतिसादांचा विकास एखाद्या व्यक्तीच्या बाबतीत कशा प्रकारचा होईल, हे आनुवंशिकतेवर अवलंबून असते. मात्र, या विकासातील विशिष्ट आविष्कार तसेच व्यक्तिगत शैली' यांच्यावर सभोवतालच्या परिस्थितीचा प्रभाव अधिक पडतो. प्रत्येक व्यक्तीभोवतालची परिस्थिति (वा पर्यावरणीय जग) वेगळी असल्याने प्रत्येक व्यक्तीची थट्टामस्करीची तऱ्हा' ही वेगळ्या प्रकारची असते, हे तसे अनपेक्षित म्हणता येणार नाही. यामुळे हसण्याच्या व त्याद्वारे आनंद व्यक्त करण्याच्या व्यक्तिगत शैली विकसित होतात. डी.ई. फ्रीमन यांनी अंध, कर्णबधिर किंवा अंध व कर्णबधिर असलेल्या बालकांचे निरीक्षण केले होते. या निरीक्षणांवर आधारलेल्या एका अभ्यासात हसण्याविषयी आनुवंशिकता उघड झाली. आपल्या सुरुवातीच्या आयुष्यात ही सर्व बालके हास्यविषयक प्रतिक्षेपी वर्तन प्रकट करताना आढळली होती. अंध बालके हसण्याविषयीच्या प्रतिसादात मागे पडलेली आढळली. यावरून सभोवतालच्या परिस्थितीच्या प्रभावाचे महत्त्व

अनुक्रमणिका

स्पष्ट झाले म्हणजे दिसणे हा महत्त्वाचा घटक या त्यांच्या उणिवेमागे होता. हसण्याविषयीच्या प्रतिसादांच्या बाबतीत आनुवंशिकता व सभोवतालची परिस्थिती या दोन्हींचा प्रभाव पडत असतो, या मताला इतर अभ्यासातूनही पुष्टी मिळाली आहे. जन्मानंतरच्या पहिल्या ३६ तासांत दृष्टी असलेल्या नवजात बालकांसमोर हसण्यासारखे आविर्भाव केल्यास ती त्यांतील बारीकसारीक फरक ओळखू शकतात व त्यांचे अनुकरण करू शकतात, असे लक्षात आले.

विनोदाची स्वाभाविक मूळ कारणे (उदाहरणार्थ, परिस्थितीचे आकलन झाले आहे, हे हसून व्यक्त करणे) ही माणसाच्या व्यवहाराच्या पुढील अन्य दोन घटकांशी निगडित आहेत: १) खिलाडूपणाची क्षमता आणि २) द्विधाभावप्रवणता अनुभवण्याची क्षमता. विनोद घडण्यासाठी जी चौकट वा परिस्थिती लागते, ती परिस्थिती खिलाडूवृत्तीने निर्माण होते. हास्यनिर्मितीच्या उद्देशाने केलेल्या शाब्दिक वा अशाब्दिक रूपातील संभाषणाचा वा हावभावांचा अर्थ लावण्याकरिता अथवा त्याला प्रतिसाद देण्यासाठीचा संदर्भ समोरच्याच्या व्यवहाराने नक्की होतो. अशा संदर्भचौकटीविना हास्यकारक ठरेल, या अपेक्षेने केलेले संभाषण तसे प्रभावी ठरणार नाही, अथवा ते तऱ्हेवाईक प्रकारचे किंवा विसंगत वाटेल. याचप्रमाणे द्विधाभावप्रवणता अनुभवण्याची माणसाची क्षमता हा मानवी विनोदबुद्धीचा आवश्यक भाग आहे. व्यक्ती वा वस्तूविषयी एकाच वेळी दोन वा अधिक परस्परविरुद्ध भावना (उदाहरणार्थ, प्रेम व द्वेष) असणे म्हणजे द्विधाभावप्रवणता होय. यामुळे विनोद स्वीकारण्याची क्षमता अंगी येते. जर ही क्षमता अंगी नसेल, तर अन्यथा हास्यकारक अनुभव विसंगत वाटू शकेल.

इतर जीवांना विनोदाचा किंवा 'हास्या'चा अनुभव घेता येतो की नाही? की विनोदाचे हे वरदान केवळ मानवप्राण्यालाच लाभलेले आहे? या प्रश्नाने संशोधकांना दीर्घकाळ कोड्यात टाकले आहे. अगदी अलीकडेपर्यंत (१९८५) या प्रश्नाकडे एक वादग्रस्त प्रश्न म्हणूनच पाहिले जात आहे. कारण, माणूस व इतर जीव यांच्या दरम्यान संदेशवहन प्रस्थापित होणे शक्य नव्हते. त्यामुळे ज्याचे वर्णन 'विनोद' असे करता येऊ शकेल असा अनुभव इतर प्राणी घेऊ शकतात, हे नक्की सांगता येत नाही: तथापि नरवानर गणातील (प्रायमेट) ओरांगउटान, चिंपांझी इ. प्राण्यांचा अभ्यास करणारे मानसशास्त्रज्ञ लॉरेन्स पिन्नेओ यांनी पुढील गोष्ट दाखवून दिली आहे. चिंपांझींना गुदगुदल्या केल्यास त्यांच्याकडून धाप वा दम लागल्यासारखा, अंगाला हिसडा वा झटका दिल्यासारखा व उत्तरोत्तर वाढत जाणारे श्वसन या वर्तनाच्या रूपात प्रतिसाद मिळतो. ओरांगउटान व गोरिला यांना गुदगुल्या केल्यास त्यांच्याकडूनही असाच प्रतिसाद मिळतो, याची खातरजमा करून घेण्यात आली आहे. माणसाच्या हास्याशी निगडित शारीरिक कृती व प्रक्रिया आणि नरवानर गणातील उच्च दर्जाच्या प्राण्यांमध्ये आढळणारा श्वसनविषयक उद्रेक वा स्फोट (झटका) वा अंग घुसळणे यांच्यातील साम्यस्थळे येथे लक्षात घेतली आहेत. शिवाय गुदगुदल्यांसारख्या एकच उद्दीपनाने माणसात व नरवानर गणातील प्राण्यांमध्ये एकाच तऱ्हेचा वर्तनात्मक प्रतिसाद मिळतो असे म्हणता येते. ज्याचा शोध घेण्याची इच्छा आहे असाच हा सारखेपणा आहे आणि माणूस, चिंपांझी, गोरिला व ओरांगउटान या चारही प्राण्यांनी या प्रतिसादातून आनंद घेतला आहे.

कोको व मिशेल या दोन गोरिलांच्या अभ्यासाद्वारे नरवानर गटातील प्राण्यांमधील विनोदबुद्धीचा आणखी पुरावा मिळाला आहे. या दोन गोरिलांना चिन्हांच्या भाषेद्वारे संदेशवहन करण्याचे शिक्षण दिले होते. फ्रान्सिस पॅटरसन यांनी हे प्रयोग केले होते. प्रत्यक्ष विनोद करण्याची त्यांची विनोदबुद्धी असावी, असे यावरून म्हणता येते. कारण, पॅटरसन यांनी साध्या वर्तनापासून ते कळस गाठण्याच्या वर्तनापर्यंतचे सुसंगत व्यवहार होतील, असे उपाय याकरिता वापरले होते. वन्य स्थितीतील चिंपांझी व गोरिला यांच्या वर्तनाचेही निरीक्षण करण्यात आले. त्यावरून या प्राण्यांकडून होणाऱ्या प्रत्यक्ष विनोदाचे वर्णन जेन गुडॉल व मिशेल यांनी केले आहे. चिन्हांच्या भाषेच्या साहाय्याने कोको व मिशेल यांनी ज्यासाठी अधिक समज असणे आवश्यक आहे, अशी विनोदाची रूपेही समजून घेण्याची क्षमता दाखविली. उदाहरणार्थ, श्लेष वा कोटी करणे, शाब्दिक करामती, उपहास, थट्टामस्करी करणे वगैरे.

### विनोद व हास्य यांचा अभ्यास

आरोग्य व रोगोपचार यांमधील विनोदाचे महत्त्व शेकडो वर्षांपासून माहीत आहे. वैद्य व आरोग्यविषयक व्यवसाय करणाऱ्या इतर लोकांना हे अनुभवांतून उमगले होते. याचा प्रत्यय त्यांनी योजलेल्या रोगोपचारांतून येतो. रोग्यांविषयीच्या शिष्टाचारातून विनोदाच्या महत्त्वाची जाण दिसून येते. या शिष्टाचारात रोग्याविषयी केवळ कणव व सुश्रूषाच येत नाही, तर आनंदी व उत्साहवर्धक वृत्तीही अंतर्भूत आहे. गंभीर आजाराच्या बाबतीतही याचे महत्त्व रोगोपचार करणारे जाणून होते. रोगी व वैद्य यांच्यातील एक तरी स्मितरेषा, गोड हसू किंवा थट्टामस्करी यांची देवाणघेवाण रोग्याला लाभदायक ठरते, हे ते जाणून होते. तथापि विनोद व

थट्टामस्करी यांच्याकडे उथळपणाचे वर्तन म्हणून पाहण्याची वृत्ती वाढीस लागल्याने रोगोपचारातील त्यांचा उपयोग करून घेण्याची शास्त्रीय पद्धत पुढे येण्यास प्रतिबंध झाला व विनोदाच्या अनुभवजन्य लाभाला रुग्ण मुकले.

नॉर्मन कूझिन्स या लेखकाचा दाखला या संदर्भात देण्यात येतो. हास्याद्वारे गंभीर आजाराकडून त्याची निरामय जीवनाकडे वाटचाल झाल्याचे त्याने म्हटले होते. ठो ठो हसण्यामुळे आपण अंशतः या दुखण्यावर मात करू शकलो, असा त्याचा दावा आहे. मात्र वैद्यकीय संशोधनाच्या इतिहासात या उदाहरणाला विशेष स्थान मिळालेले दिसत नाही. मात्र, त्याच्या या दाव्याने अनेक संशोधकांचे कुतूहल जागे झाले. विधायक प्रत्यक्ष भावनांमुळे शरीरामध्ये खरोखरच हितकारक रासायनिक बदल घडून येऊ शकतात, यावर या संशोधकांचा विश्वास होता. तोपर्यंत हास्याचा आरोग्यावर होणाऱ्या परिणामांचा (शरीरप्रक्रियांद्वारे) अभ्यास झाला नव्हता किंवा यामुळे वैज्ञानिक अचूकतेची पूर्ती पुरेशा प्रमाणात होते, हे म्हणणे मान्य झालेले नव्हते.

### हास्याविषयी आपल्याला काय माहीत आहे?

हास्य ही श्वसनाशी निगडित असणारी स्वाभाविक क्रिया आहे. श्वास घेणे, श्वास सोडणे आणि या दोन क्रियांच्या दरम्यानचा खंड (गती) या तीन घटकांनी मिळून हास्याची कृती घडते. अर्थातच या तीन घटकांच्या आवर्तनातून नियमितपणे प्राकृत श्वसनक्रिया होत असते. हास्यामुळे या नियमितपणात मोठ्या प्रमाणात विक्षोभ होतो, असे आढळून आले आहे. व्यक्तिगत हास्याच्या तऱ्हा अगदी वेगवेगळ्या असतात. मात्र, या बहुसंख्य प्रकारात हवा बाहेर टाकण्याच्या क्रियेचे कमी-जास्त प्रमाणात प्राबल्य असते. फुप्फुसांत मागे रहाणाऱ्या हवेला अवशिष्ट हवा म्हणतात. या हवेच्या प्राकृत (सर्वसाधारण) घनफळावर हास्याच्या कालावधीचा परिणाम होतो, असे दाखविता येते. यामुळे प्राकृत श्वसनाच्या वेळी फुप्फुसांत जेवढे वायुवीजन (हवेची देवाणघेवाण) होते, त्यापेक्षा हास्याच्या वेळी वायुवीजनाचे प्रमाण वाढते. हवा बाहेर टाकण्याचे प्रमाण जास्त असले तरी, परीघीय (सीमावर्ती) भागात रक्तातील ऑक्सिजनाचे प्रमाण यामुळे मोठ्या प्रमाणात बदलत नाही. हास्याची तीव्रता जास्त असली आणि ते दीर्घकाळ होत राहिले, तरीही ऑक्सिजनाच्या प्रमाणात विशेष फरक पडत नाही.

हास्याबरोबर हृदयाची गती (ठोके) वाढते. या आविष्काराचे चांगले अध्ययन झालेले आहे. हा परिणाम म्हणजे प्रतिक्षेपी यंत्रणा असावी, असे अनुमान केले आहे. यामध्ये फुप्फुसे व हृदय यांच्या क्रियांचा संबंध येतो. हृदयाच्या गतीत होणारी वाढ ही हास्याची तीव्रता आणि कालावधी यांच्या प्रमाणात होते, असे दिसून आले आहे. बोलणे व खोकणे या श्वसनविषयक क्रिया असून त्या प्राकृत श्वसनातील बदल दर्शवितात आणि त्यांच्या बाबतीतही अशी वाढ आढळते. हास्यामुळे हृदयाची गती वाढल्यानंतर ती परत मूळ प्राकृत पातळीच्या खाली अल्प काळ जाते.

हास्याने रोहिणीतील रक्तदाबात होणारे बदल कमी व कधीकधी जास्त असतात. आकुंचक (सिस्टोलिक) व प्रसरणक (डाअ‍ॅस्टोलिक) या दोन्ही रक्तदाबांत हास्याने वाढ होते. ही वाढही हास्याची तीव्रता व कालावधी यांनुसार बदलते. हास्य थांबल्यानंतरच्या अल्प काळात रक्तदाब प्राकृत पातळीच्या खाली जातो.

स्नायू व हाडे (सांगाडा) यांच्यावर हास्याचा मोठा परिणाम होतो. आनंददायक सौम्य हास्याने (उदाहरणार्थ – स्मित, तोंडातल्या तोंडात वा गालातल्या गालात हसणे) चेहेरेपट्टी, मान, कवटी व खांदे येथील स्नायूंमध्ये माफक प्रमाणात हालचाल होते. पुरेशा मोठ्या हास्याचे परिणाम श्वसनविषयक अवयवांच्या स्नायूंत प्रत्ययास येतात. उदाहरणार्थ, अंतरापर्शुक (म्हणजे बरगड्यांमध्ये असणारे) व उदरीय स्नायू व मध्यपटल. हास्याची तीव्रता याहून अधिक होत जाते, तसतसा अधिकाधिक स्नायुगटांवर परिणाम होतो आणि त्यांच्या हालचाली अधिक तीव्र स्वरूपाच्या होत जातात. अनावर हास्याचा परिणाम शरीराच्या सांगड्याच्या बहुतेक स्नायूंवर होतो. वरील निरीक्षणांना प्रयोगांद्वारे कमीअधिक प्रमाणात पुष्टी मिळाली आहे. विद्युतस्नायुलेखन (इलेक्ट्रोमायोग्राफिक) मापनांवरून हास्य थांबल्यानंतर अल्पकाळ स्नायू शिथिल होत (प्रसरण पावत) असल्याचे उघड झाले आहे.

आनंददायक थट्टामस्करी व हास्य या क्रिया होताना केंद्रीय मज्जासंस्थेत घडामोडी घडतात, असे गृहीत धरतात व काही प्रत्यक्ष प्रयोगांद्वारे याची खातरजमा केली आहे. मात्र, अशा प्रतिसादांचे मापन करण्यात काही तांत्रिक अडचणी आहेत. अगदी थोड्या परीक्षणांत सर्वसाधारण केंद्रीय मज्जासंस्थेवरील परिणाम नोंदले आहेत. मात्र, यातून खास असे काही प्रत्ययास आले नाही. नाजुक मनोवृत्तींच्या ग्रहणशील रुग्णांच्या बाबतीत हास्यामुळे अपस्माराचे झटके, अनावर हास्यझटके आणि तीव्र भावनिक उद्दीपनानंतर अचानक स्नायुशक्ती नष्ट होणे (कॅटॅप्लॅक्टिक) हे परिणाम आढळू शकतात.

हास्य व केंद्रीय मज्जासंस्था यांच्यापेक्षा अंतःस्रावी ग्रंथीवरील हास्याच्या परिणामाचे संशोधन कमी झाले आहे. व्यापक हास्यानंतर

वेदना कमी होतात. या वेदनाशमनाचे विविध कालखंड असून त्यांच्याविषयीच्या नॉर्मन कूझिन्स यांच्या अनुभवांसारख्या उपरुग्ण निरीक्षणांवरून अंतःस्रावी ग्रंथीवरील हास्याचे परिणाम सूचित होतात. मात्र, प्रयोगशाळेतील अभ्यासातून याला पुष्टी मिळालेली नाही. याला पुढील एक अपवाद आहेः ॲड्रेनॅलिन किंवा एपिनेफ्रीन हा उत्तेजक स्राव (हॉर्मोन) अधिवृक्क ग्रंथीमधून स्रवतो व शरीरात त्याचे अभिसरण होते. याच्या निर्मितीवर हास्याचा उद्दीपक परिणाम होत असल्याचे दिसून आले आहे. माणसाला या द्रव्याचे इंजेक्शन दिले असता तो "विनोदाला अधिक प्रतिसाद देण्यायोग्य" होतो, असेही दिसून आले व त्यामुळे वरील म्हणण्याला पुष्टीच मिळावी. मात्र, हे संशोधन अलीकडच्या काळातले नाही आणि आता उपलब्ध झालेल्या अधिक परिशुद्ध तंत्रांद्वारे त्याची खातरजमा करून घेण्यात आलेली नाही. विनोद आणि आनंदायक थट्टा यांचा अंतःस्रावी संस्थेतील विविध अंगांवर कोणकोणते परिणाम होतात, याविषयी अजून बरेच संशोधन होण्याची आवश्यकता आहे. शरीरक्रियावैज्ञानिकांच्या मते हे परिणाम व्यापक स्वरूपाचे असू शकतील.

### विनोद व मानसोपचार

रुग्णालयांत रुग्णांवर विनोदाचे उपचार करण्याचे प्रयत्न काही ठिकाणी चालू आहेत. यात मानसोपचाराचे क्षेत्र अधिक आघाडीवर आहे. १९८३ साली अनेरिकन सायकॉलॉजिक असोसिएशनचे अधिवेशन भरले होते. विनोद आणि व्यक्तिमत्त्व यांचा अभ्यास करणाऱ्या कॅलिफोर्निया येथील संशोधकांची तुकडी या अधिवेशनाला उपस्थित राहिली होती. त्यांनी या अधिवेशनात अनेक प्राथमिक स्वरूपाचे शोध प्रथमच उघड केले. उत्साहवर्धक वा आनंदी वृत्ती असणारे लोक जीवनातील अडचणींशी संघर्ष करताना लवचिक व निकोप वृत्ती दाखवितात, असे त्यांना दिसून आले होते.

अशा तऱ्हेच्या सफल निदानीय अनुभवांवरून अनेक व्यावसायिक चिकित्सक पुढील मत व्यक्त करतातः रोगोपचारात विनोद ही एक शक्ती आहे. कारण मानसिक बदल घडवून आणण्याचे ते एक प्रमुख साधन आहे. विनोदाच्या या शक्तीचा उपयोग रुग्णांच्या मनात आशादायक परिवर्तन करण्यासाठी होतो. तसेच, दडपले गेल्याची भावना आणि आत्म-आशाभंग करणारे वर्तन यांच्यापासून रुग्णाची मुक्तता होण्यास या शक्तीचा उपयोग होतो. काही प्रकारच्या विषण्णतेवर स्वयंजाणीव वाढविण्याचे (किंवा त्यांना चालना देण्याचे) साधन म्हणून विनोदाच्या मानसचिकित्सेतील वापरावर वरील कॅलिफोर्नियन मानसशास्त्रज्ञ भर देतात.

मानसचिकित्सेतील विनोदाच्या अशा लाभदायक वापरावरून पुढील उपाययोजना करता येतील, असे सुचविण्यात येतेः सुश्रूषागृहे, स्वास्थ्यलाभगृहे (रुग्णालये), एकांतगृहे, वृद्धाश्रम वा तुरुंग यांसारख्या संस्थात्मक व्यवस्था असणाऱ्या ठिकाणी आनंददायी थट्टा व हास्य यांचा उपयोग होऊ शकेल. कारण, त्याने विशिष्ट हेतू साध्य होऊ शकतील. अशा संस्थांतील वातावरण निरस वा उदास, खिन्न, उदासीन व जाचक असू शकते. येथे रहाणाऱ्यांच्या मनात उत्साह, आनंद व आशा पल्लवीत करणे, हे लाभदायक ठरेल हे उघडच आहे. अँड्रस जेरॉंटॉलॉजी सेंटर (लॉसएंजल्स) येथे विनोदाच्या एका 'कार्यक्रमा'चा असा उपयोग करून पहाण्यात आला. यामुळे रुग्णांचे नीतिधैर्य व कार्यशीलतेची सर्वसाधारण पातळी वाढल्याचे दिसून आले. तसेच, ते अधिक समाजप्रिय बनल्याचेही आढळले. अशा एका कार्यक्रमात पुढील गोष्टींचा अंतर्भाव केलेला होताः कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ, खोटाखोटा 'फॅशन शो', चुटके सांगणे व व्यंगचित्रांची देवाणघेवाण करणे, तसेच संगीत व वाद्ये यांचा गमतीशीर वापर करणे. अशा संस्थेत रहाणाऱ्यांचा प्रत्यक्ष सहभाग हे अशा विनोदोपचार कार्यक्रमाच्या यशाचे खरे गमक आहे.

### व्यायाम व हास्य यांतील साम्य

व्यायामाच्या शरीरप्रक्रियांवर होणाऱ्या परिणामांचे संशोधन चालू असून त्याद्वारे व्यायामाचे आरोग्यविषयक विविध फायदे लक्षात आले आहेत. हृदरोहिणी व हृदयविकार यांच्या बाबतीत होणारे असे लाभ प्रतिबंधात्मक व पुनर्वसनाच्या दृष्टीने महत्त्वाचे असल्याचे दिसून आले आहेत. व्यायामाने रोगप्रतिकार-शक्ती वाढू शकते आणि परिणामी शरीर कर्करोगासहित विविध रोगांचा प्रतिकार करण्यास अधिक समर्थ होते. रोजच्या जोरदार व्यायामाने शरीर सुदृढ होते. कारण, अशा व्यायामाने रक्ताभिसरणाला चालना मिळते व स्नायूंना बळ प्राप्त होते; ते लवचिक बनतात व त्यांची सहनशक्ती वाढू शकते. व्यायामा-प्रमाणेच हास्यानेही रक्ताभिसरणाला चालना मिळते आणि स्नायू बळकट होतात. म्हणजे हास्याचे लाभ व्यायामाच्या लाभासारखे असू शकतात. तसेच, व्यायामाचे अन्य लाभही हास्याद्वारे मिळू शकतात, असे म्हणता येते. उदाहरणार्थ, आपण निरामय आहोत अथवा आपली प्रकृती निकोप आहे अथवा आपल्या वेदना कमी झाल्याची भावना ही लाभदायक असते. असे वेदनाशमन कदाचित एंडॉर्फिने नावाच्या द्रव्यांची पातळी वाढल्याने होत असावे (एंडॉर्फिने ही गुंगी

आणणारी नैसर्गिक द्रव्ये असून ती रक्तप्रवाहात सोडली जात असतात).

**हास्याचे रक्ताभिसरणावरील परिणाम**

हास्याने हृदयाची गती वाढते. रक्तदाब वाढतो. मात्र, परीघीय भागातील ऑक्सिजनाची पातळी प्राकृत राखली जाते. याचा परिणाम होऊन क्वचित त्याचा घातक परिणाम होऊ शकतो. उदाहरणार्थ, कधीकधी हृदरोहिणीतील रक्तदाब वाढतो; क्वचित मेंदू रक्तस्राव होतो. हास्याच्या वेळी हृदयाचे कार्य पुष्कळच वाढत असले तरी, हास्याची कृती होत असताना हृदयविकार होण्याची शक्यता नसते.

*श्वसनविषयक परिणाम*: नेहमीच्या प्राकृत आवर्ती श्वसनामध्ये फुप्फुसांत मागे हवा रहाते (तथाकथित अवशिष्ट हवा). या हवेमधील आर्द्रतेचे प्रमाण वाढू शकते. त्यामुळे फुप्फुसांत सूक्ष्मजीवांच्या वाढीला अनुकूल परिस्थिती निर्माण होते. आनंददायक हास्याने फुप्फुसांतून जादा हवा बाहेर पडते व अवशिष्ट हवेचे घनफळ घटते. तसेच, बाहेरच्या हवेची देवाणघेवाण जलदपणे होते. यामुळे (अवशिष्ट) हवा शुद्ध होण्यास मदत होते. शिवाय हास्यामुळे श्वसनविषयक प्रक्रिया क्रियाशील होतात व शरीराला आराम मिळतो.

*भावनात्मक निरोगी परिणाम*: अनेक रोगावस्थांमध्ये द्याव्या लागणाऱ्या मानस-कायिक औषधांचे भावनांवर परिणाम होतात. संताप व भीती या भावनांचा हृदरोहिणीशी निगडित हृदयविकारांशी अधिक संबंध येत असावा, अशी शंका व्यक्त केली जाते. भावनांचा उद्रेक होतो त्या वेळी अथवा संताप किंवा भीती यांचा ताण दीर्घकाळ साचतो, तेव्हा झटका येऊ शकतो.

हास्यामुळे संताप व भीती यांची तीव्रता किमान होते, अशी म्हणच आहे. आनंद होत असताना संताप व भीती या भावना पूर्णतया तीव्र स्वरूपात असणे शक्य नसते. विनोदबुद्धी अंगी बाणविल्यास भीती व संताप पूर्णपणे विरून जातात, अशी काही उदाहरणे आहेत.

**भावी वाटचाल**

सुमारे चाळीस वर्षे जॉर्ज व्हेलांट या मानसोपचार करणाऱ्या तज्ज्ञांनी महाविद्यालयीन पदवीधर विद्यार्थ्यांच्या एका गटाचा व्यक्तिविकास व मानसिक आरोग्य यांच्या दृष्टीने आढावा घेतला. या विद्यार्थ्यांनी 'जीवनाशी कसे जुळवून घेतले', याचे व्हेलांट यांनी विश्लेषण केले आहे. त्यात त्यांनी विनोद हा रोगांशी झुंज देणाऱ्या परिपक्व अशा पाच यंत्रणांपैकी एक आहे, असे दाखविले आहे.

आरोग्यावर हास्य व विनोद यांचे शरीरक्रियावैज्ञानिक आणि भावनात्मक परिणाम होत असतात. यांपैकी पुष्कळ परिणामांविषयी अजून संशोधन व्हायचे बाकी आहे, असे म्हणण्यास जागा आहे. गेलॉटॉलॉजी म्हणजे हास्यविज्ञान ही उदयास येत असलेली एक नवीन अध्ययन शाखा आहे, हे उघड दिसत आहे. या विज्ञानातील पुष्कळ महत्त्वाच्या त्रुटी अभ्यासायच्या राहिलेल्या असून त्या दृष्टीने अजून पुष्कळ संशोधन व्हायचे आहे.

अनुक्रमणिका

# भारत-पोर्तुगाल संबंधः प्रयोगकला

अशोक दा. रानडे

कोणत्याही देशाच्या सांस्कृतिक अस्मितेचे दोन प्रमुख घटक असतात. फेर आणि ना-फेर, बदल आणि स्थिरता. या दोहोंमधे समतोल राखणारी संस्कृती कालौघात टिकून राहते, आणि समतोल राखावयाचा तर बदल आणि स्थिरता कशाकशाबाबत आणि कशी संभवते याचा शोध घ्यायला हवा. सांस्कृतिक बदल घडवून आणणारी एक प्रमुख शक्ती सांस्कृतिक संघर्ष होय. मग याबरोबर राजकीय वर्चस्व – विशेषतः परकी सत्तांचे – असो वा नसो. भारत-पोर्तुगाल संबंधांची तपासणी या संदर्भात व्हायला हवी. अशा तपासणीत प्रयोगकलांकडे खास लक्ष द्यायला हवे. कारण असे की, प्रभावांची देवघेव, त्यांना सामावून घेणे वा त्यांना पचवून टाकणे वगैरे प्रक्रिया प्रयोगकलांमधे आंतरिक प्रेरणा प्रवळ झाल्यामुळे होतात. प्रयोगकला सांस्कृतिक आज्ञार्थाचे उत्तम उदाहरण ठरतात असे म्हटले तरी फारशी अतिशयोक्ती होणार नाही.

मात्र प्रयोगपरिस्थितीच्या विश्लेषणात काही विशेष अडचणी उद्भवतात. एक तर असे की, प्रयोगकला संज्ञापनाच्या निर्भाषिक अंगाचा बराच वापर करतात आणि त्यामुळे त्यांचा आशय कमी प्रमाणात शब्दबद्ध होण्याचा संभव वाढतो. दुसरे असे की, आशय जरी शब्दबद्ध झाला, संज्ञासंकुलात त्याचे पुरेसे प्रतिबिंब जरी पडले, तरी त्याचा वावर मौखिक परंपरेपुरता मर्यादित राहण्याची शक्यता बरीच असते. अर्थातच प्रयोगकलांचा शब्दबद्ध झालेला आशयही लिखित आढळेलच असा नाही. संशोधनात पुरावा गोळा करण्याच्या रूढ पद्धतींना यामुळे धक्का बसतो. शिवाय प्रयोगकलांमधे मधेच काही काळ गुप्त होण्याची वा दुसऱ्याच एखाद्या आविष्कारमार्गाचा आसरा शोधण्याची किंवा समान जीवनक्षेत्रांत (कला वगैरे सोडून) प्रगट होण्याची प्रवृत्ती असते. एकाच आविष्काराने नावे बदलण्याची उदाहरणेही काही कमी नसतात. परिणामतः प्रयोगकलांच्या बाबतीत कशाकशाची देवघेव, कोणी कशावर कसा प्रभाव पाडला वगैरे प्रश्नांना देण्यात येणारी उत्तरे पुष्कळदा चमकदार विचारभ्रमणासारखी वाटतात! पण त्याला इलाज नाही.

पोर्तुगीज भारतात मोगलांच्याही आधी आले आणि तेव्हा त्यांचे मुख्य भारतस्थित विरोधक होते अफगाणी आणि तुर्की. भारतात पोर्तुगीजांची मुख्य ठाणी केरळ, महाराष्ट्र, गोवा, गुजरात आणि काही प्रमाणात बंगालमधे होती. भारताचा निरोप घेणाऱ्या परकी सत्तांपैकी पोर्तुगीज शेवटचे असले तरी, दरम्यानच्या काळात प्रसार आणि परिणामकारकतेच्या निरनिराळ्या अवस्था त्यांनी अनुभवल्या. उदाहरणार्थ, गोव्यामधील त्यांचे वर्चस्व चार टप्प्यांवर विस्तारत स्थिर झाले (अनुक्रमे १५१०, १५४३, १७६३ आणि १७८८ मधे). भारतीय संस्कृतीस त्यांनी काय हातभार लावला याची छाननी म्हणूनच काहीशी गुंतागुंतीची होते. याशिवाय इराण व श्रीलंकेमधील आपल्या ठाण्यांमधून अप्रत्यक्ष रीत्या पोर्तुगीजांनी काय काय आणून सोडले त्याचा अंदाज बांधणेही अवघड आहे. मानववंश, भाषा, धर्म, वनस्पती, शेती, कारागिरी आणि उद्योग एवढ्या क्षेत्रांत पोर्तुगीज-भारत परस्परप्रभाव दिसतो असे म्हटले जाते. कला आणि त्यात प्रयोगकला अशी क्षेत्रे मिळवण्यासही हरकत नाही.

### संगीत

काही घटिते सहज ध्यानात येण्यासारखी आहेत.

(१) ख्रिस्ती धर्म स्वीकारणारे पाश्चात्य संगीतपद्धतीकडे झुकले. चर्च आणि तत्सम संस्थांमधून पाश्चात्य शास्त्रोक्त संगीत झिरपू लागले. सर्वांत वेधक गोष्ट अशी की, संगीतातील स्वरसंवादपद्धती, वाद्यमेळांतील वाद्यवर्गांची विभागणी आणि सामूहिक धर्मसंगीतगायनांत होणारे आवाजाचे निराळे लगाव यांच्या द्वारे एका वेगळ्या संगीत-विचारपद्धतीशी घसट वाढली. या परंपरेत अवगाहन करून नाम कमाविणारे कलाकार थोडे, हे मान्य केले तरीही मुंबईच्या चित्रपटसृष्टीत अनेक वादक गोव्याचे ख्रिश्चन असत, हा काही योगायोग नव्हे. याच लोकांनी भारतातील वाद्यघोषात (बँड म्यूझिक) भरघोस कामगिरी बजावली. चित्रपट-संगीत व वाद्यघोष याच दोन परंपरांनी पाश्चिमात्य सांगीतिक वाक्यांश, चलने, स्वरसंवादतत्त्वे (म्हणजे केवळ अनेक वाद्ये एकदम न वाजता निर्माण होणारी स्वरसंघटने) अधिकात अधिक राबवून एक नवीन संगीतसरणी रुजविली. ल्युशिओ रॉड्रिग्जने म्हटल्याप्रमाणे 'युरो-इंडिअन' संगीत तयार झाले. हे संगीत प्रभावी ठरले कारण, संगीतशिक्षणाचे कार्य चर्चद्वारा होत असे. पाश्चात्य

संगीत-लेखनपद्धती, प्लेन चांट (आणि त्यामधील साधे स्वरसंवाद), पाश्चात्य पद्धतीचे (आणि पकडीचे) वॉयलीन-वादन आणि संगीत निर्मिती/सादरीकरणाचे काही नवे प्रसंग (उदा., ब्रास बँड व अंत्ययात्रेतील संगीत) ही उदाहरणे चर्चच्या सांगीतिक प्रभावाची ठरतील.

(२) युरो-इंडियन संगीताचा स्रोत लोकसंगीतात जास्त जोमदार असा आढळतो. अर्थातच या कोटीचा आवाका बराच मोठा असतो. काही संगीतप्रकारांचे वर्णन उद्‌बोधक वाटेल.

*ओवी*: दोन मुख्य आणि रुळलेले भेद होत धार्मिक आणि लौकिक. मराठी ओव्यांच्या बांधणीप्रमाणेच या ओवीसही साडेतीन चरण स्वरधून/चाल पंचस्वरी हे अपेक्षित म्हटले, तरी सोबतची पटहांची साथ आश्चर्यकारक वाटावी. गुम्मट आणि मदीयेम हे दोन पटह व पितळी झांज-जोडी साथ पुरविते. संत ज्ञानेश्वरांचे वेधक अनुकरण करणाऱ्या फादर स्टीफन्सने (१५४९-१६१९) क्रिस्तपुराणासाठी ओवीच वापरली; पण सादर होणारी ओवी सांगीतिक गुंतागुंत आणि विस्तार यांमुळे लक्ष वेधून घेते. खाखी (कोळी) आणि भंडारी (ताडी गाळणारे) जमातीत रूढ. मदीयेम वाजविणारा मुख्य गायक हा गायकसमूहाचे नेतृत्व करतो. गुरु-शिष्य परंपरा गायनात पाळली जाते. कॅथलिक धर्मपंथाच्या पंचांगानुसार ईस्टर, नाताळ, ग्रामरक्षक संताचा दिवस, लग्न, अपत्यजन्मानंतरची षष्ठी इत्यादि प्रसंगी ओव्यांचे गायन होत असते.

गायन-पटहवादनाच्या खेळास बोन (bonn) म्हणतात. मदीयेमच्या पुडीवर तांदळाच्या राखेचा लेप देण्यात येतो व त्यावरून हे खास नाव. गोवऱ्या आणि नारळाच्या करवंट्यांची शेकोटी पेटवून संध्याकाळी तीभोवती बसून ओवी सादर. पहिली ओवी पुढारी-गायक क्रूसास नमनाची म्हणून गातो. यानंतर एकामागून एक कडवी पटहांच्या साथीने सादर होतात.

ख्रिस्ती स्त्रिया लग्नाच्या वेळेस ओव्या गातात याचे आश्चर्य वाटू नये. या ओव्या विधिगीतांत समाविष्ट आणि विशिष्ट प्रसंगी त्यांचे गायन, यावरून झोटी, वर्स, चुड्डो अशी नावे पडली आहेत.

*मांडो आणि दुरपद*: या दोन प्रकारांची चर्चा एकदम करणे आवश्यक. कारण, प्रयोग जोडीने होत असतो. मांडोनंतर दुरपद या क्रमाने. दोहोंमधील साम्यभेद दर्शविण्याकरिता पुढील पानावरील एक तक्ता पाहण्यासारखा आहे.

देकुनी या प्रकाराचाही निर्देश पाश्चिमात्य संगीताचा ढंग दाखविणारा म्हणून करता येईल. परंतु प्रभाव कोणत्या प्रकारचा यांचा अंदाज बांधण्यास झालेले विवेचन पुरेसे आहे.

(३) तिसरी महत्त्वाची बाब अशी की, गोव्यातील हिंदूंच्या संगीताचे काही विशेष आजूबाजूस रूढ हिंदुस्थानी व कर्नाटक शास्त्रोक्त संगीतापलीकडचे वाटतात. उदा. – झूल ताल. पण अ-पोर्तुगीज आणि भारतीय अशा तिसऱ्याच उगमाची शक्यता इथे नाकारता येत नाही.

या पार्श्वभूमीवर एका ठोस आणि खोलवर पोचलेल्या सांगीतिक परिणामाचा, प्रभावाचा उल्लेख करावासा वाटतो आणि याला कारण पोर्तुगीज असू शकतील असेही सुचवावेसे वाटते. हार्मोनियम या सर्वत्र आढळणाऱ्या चावीफलक वाद्याचा निर्देश मला अभिप्रेत आहे. भारतीय म्हणण्यासारख्या कोणत्याही कोटीत (संगीताच्या) चावीफलक वाद्ये नाहीत. एकंदर मत असे की, १६ व्या शतकात पोर्तुगीज लष्करी प्रभावाने एक प्रकारची पायपेटी भारतात आली. १८८० च्या आसपास तिचा प्रसार झाला होता इतकेच नव्हे, तर बराचसा सन्मानही! नारदीय कीर्तनकार, लावणी सादर करणारे, नाट्यसंगीतकार आणि हौशी संगीतकारांना हे वाद्य प्रिय झाले. पायपेटीला मुद्दाम परदेशी पत्ती आयात करून तिचा ध्वनी गंभीर केला जाई. अशा पेटीस ऑर्गन म्हणत. मुंबईत वाद्याने प्रथम पाऊल टाकले असावे काय?

हार्मोनियमच्या अंधुक इतिहासातल्या दुसऱ्या अध्यायात एक फार महत्त्वाची घटना घडली. आडवी ठेवून वाजविण्याची, बैठकीची हार्मोनियम रूढ झाली. भारतीय संगीताविष्कारात ही सोय महत्त्वाची यात संशय नाही.

चावीफलक वाद्याच्या भारतीय संगीतकारांच्या धारणेवर झालेल्या परिणामाचे अनन्यसाधारण महत्त्व विशद करणे अवघड आहे. त्रिस्वरावली व स्वरावलींनी सिद्ध होणाऱ्या सांगीतिक चलनाचे संकल्पन, बोधन चावीफलकाने 'दृश्य' आणि म्हणून सहजही ठरते. आधारस्वर बदलणेही या वाद्यावर सोपे आहे. एकंदरीत उपलब्ध स्वरद्रव्याची केवळ बहुध्वनी (एका वेळेस अनेक स्वर) योजना करावयाची की, स्वरसंवाद पद्धतीस अनुसरून त्यांची रचना साधावयाची याचा निर्णय घेण्यास स्वरावलींची नाती लवकर कळण्याने सहाय्य होते. एक वेधक तपशील असा की, भारतीय संगीतातील हिंदुस्थानी पद्धतीत सुगम समजल्या जाणाऱ्या ठुमरी या कंठसंगीतप्रकाराने आधार-स्वर बदलणे (षड्‌जचालन) प्रथमतः मोठ्या प्रमाणात वापरले असा पुरावा आहे. गणपतराव भैय्या (मृ. १९१५) ग्वाल्हेर, यांनी ठुमरीत कौशल्याने षड्‌जचालन योजण्यास आरंभ केला आणि त्यामुळे ठुमरीगायनात क्रांती झाली, अशी समकालीनांची साक्ष आहे. गणपतराव भैय्या प्रख्यात हार्मोनियमवादक होत,

| | मांडो | दुरपद |
|---|---|---|
| १) | प्रेम, भावना गीत | लौकिक जीवनातील साधे प्रसंग |
| २) | शिष्ट, नागरांचे संगीत | मध्यमवर्गीय जाणिवांना वाव. |
| ३) | कानांना परकीय वाटते | 'गोव्याचे' भासते. |
| ४) | कला, कारागिरीयुक्त घडण | घरगुती ते सामान्य सांगीतिक चलन. |
| ५) | नैराश्य, विषण्णता जाणवते. रोमिओ अधिक | आनंद आणि हास्याचा खळखळाट. मर्क्यूशिओ अधिक |
| ६) | कथनपर | जीवनाच्या विविध पैलूंना स्पर्श. |
| ७) | मांडणी सहेतुक | तत्काळस्फूर्तता बरीच. |
| ८) | पद्य सूक्ष्मविस्तृत. तरुणीची प्रेमार्तता, प्रेमिकाची प्रेमविषयाची तारीफ, परस्परांना शरण जाणे आणि मीलन अशा चार अवस्था. | पद्यरचना प्राथमिक. सुट्या ओळी वगैरे केव्हांही जोडल्या जातात. |
| ९) | गती संथ. चार चरणांची तीन कडवी. यमकाने कडवे बांधून घेतले जाते. धृपद म्हणजे यमकयुक्त दोन ओळी. स्वरवर्ण लांबविण्याकडे झुकणाऱ्या बोलीचा वापर. | चरण छोटे. गति द्रुत. |
| १०) | एकंदर पद्यरचनेत यमक आणि विषय यांनी एकात्मता आणण्याचा यत्न. | चाल आणि थोड्या प्रमाणात यमक रचनेस बंदिस्तपणा देते. |
| ११) | 'मी/आम्ही' धरून रचना म्हणजे नायकाबरोबर तादात्म्य. क्वचित द्वंद्वगीतात्म रचना. | नाट्यात्मतेचे वावडे नाही. माता-पुत्री, पुरुष-प्रेमपात्र संवाद डोकावतात. |
| १२) | वॉयलीन महत्त्वाचे, पटह दुय्यम | पटह महत्त्वाचे, चाल दुय्यम. |
| १३) | गायनात दोन आवाजी मांडणी. वॉयलीन, गिटार, गुम्मट साथीस तिसऱ्या व सहाव्या स्वरांत गाऊन दुसरा आवाज स्वरसंवाद साधतो. | चढा पुरुषी आणि ढाले आवाज धृपद गातात. टाळ्या न उद्‌गार यांचा पाठिंबा. |
| १४) | संथ, शैलीदार नृत्य. पूर्वी रुमाल फडकाविणारे पुरुष व पंख्यांच्या डौलदार हेलकाव्यासह स्त्रिया लयदार पदक्षेपात सामील होत. | गायक व नृत्यकार यांत स्पर्धा. नृत्य बरेच जोमदार. |
| १५) | दादऱ्याची लय – विलंबित वॉल्ट्झ नृत्याची. | दादऱ्याप्रमाणेच अष्टमात्रिक केरव्या सारखी लयही. |
| १६) | मांडोचे जन्मस्थान मडगाव मानले जाते. | — |
| १७) | कोंकणी आणि बरेचसे पोर्तुगीज शब्द असे मिश्रण | कोंकणीवर भर |
| १८) | — | 'धुंरपोद' म्हणजे धृपद व 'धुरपोद धरूक' म्हणजे मांडो झाल्यावर अनेक धृपदांची मालिका गाणे. |

हा केवळ योगायोग कसा मानावा? अगणित आकृतिबंधांचे सहज सर्जन स्वरसंवादतत्त्वाचा विशेष होय. या विशेषाच्या दूरगामी परिणामांची खात्री पटविण्यास हार्मोनियमची भारतीय भूमिका पुरेशी आहे. कला संगीतात मान्यता पावलेल्या वाद्यांचा लोक व धर्मसंगीतातही शिरकाव होतो हे पाहता हार्मोनियम आणि हार्मोनियम – स्फूर्त विचारांचा वजनदारपणा पटावा. हार्मोनियमचे खास ध्वनिवैशिष्ट्य लक्षात घेता तिच्या व्यापक लोकप्रियतेचा अर्थ अधिक गंभीर होतो हे समजेल. आगळ्या-वेगळ्या ध्वनिवैशिष्ट्याच्या आणि लोकप्रियतेच्या प्रत्यक्ष संबंधाचे आणखीही एक, पोर्तुगीजप्रणीत उदाहरण आहे. केरळमध्ये टँबुरीनचा रिघाव पोर्तुगीजांमुळे झाला. त्याचा पातळ आणि विखरत जाणारा ध्वनी निश्चितपणे वेगळा व आकर्षक वाटला असणार!

संस्कृतिशास्त्रीय दृष्ट्या युरो-भारतीय संगीताने आस्था जागृत होते. वाद्यांच्या स्वनरंगापासून संघटनतत्त्वांपर्यंत, भापेला कितपत महत्त्वाचे मानायचे इथपासून शैलीबद्ध नृत्याची घाऊक योजना करण्यापर्यंत आणि सामाजिक संज्ञापनासाठी साहाय्यक विधिपरते-पासून वैयक्तिक स्वरूपाच्या आविष्कारापर्यंतच्या व्यापक पटांवर एतद्देशियांच्या वारशांत पोर्तुगीजांनी भर घातली. संगीतप्रवाहाची स्वतःची अशी एक गती असते. ती गती आणि भारत-पोर्तुगाल सांस्कृतिक संघर्ष यांचे परस्पर नाते तपशिलात शोधणे उद्‌बोधक ठरेल.

## रंगभूमी

कॅथलिक धर्माचे आविष्कार मूलतःच अधिक रंगानुकूल म्हटल्यास वावगे होणार नाही. कॅथलिक पूजा, प्रायश्चित्त, उत्सव आणि प्रतिज्ञा वगैरेंचे पालन करण्यात भरपूर रंगगुण आहेत. या पंथात विधिपरतेस महत्त्व आहे आणि संबंधित आधारविषय व रंगदार रचनेमुळे रंगकलांना पोषक भूमित तयार होते.

अर्थात इथे विचार मांडावयाचा आहे तो विधिपूर्वकलेतील रंगगुणांविषयी नसून लोकांना सर्वसामान्यतः रंगभूमी म्हणून प्रतीत होणाऱ्या आविष्कारांविषयी होय. आदिम, लोक, धर्मपर, कालात्म व जनप्रिय या पाच आविष्कार कोटींत इथे भेद केलेला नाही; पण सखोल विवेचनात तो तसा करणे आवश्यक ठरेल.

सर्वसाधारणतः असे म्हणता येईल की, मध्ययुगीन भारतात रुळलेल्या दोन रंगपरंपरांमध्ये एक तिसरी आणून सोडण्यात पोर्तुगीजांचा हातभार होता. नाट्यशास्त्रप्रणीत संस्कृतभाषिक आणि भक्तीपंथप्रेरित देशी भाषिक रंगपरंपरांना पोर्तुगीजांनी जोड दिली, असे मला सुचवायचे आहे.

केरळात पोर्तुगीजांच्या आधी सिरीअन ख्रिस्ती वसले. केरळी ख्रिस्त्यांना पोपच्या आधिपत्याखाली आणले ते पोर्तुगीजांनी. १५९९ नंतर डॉ. घूमार चूंडल यांनी भारताच्या पश्चिम किनाऱ्यावरील ख्रिस्ती लोकांत (आधीच्या) प्रचलित १३ नृत्य-संगीत प्रकारांची जंत्री केली आहे. काहींमधे रंगभूमिगुण प्रकर्षाने आहेत आणि पोर्तुगीज प्रभावाची लक्षणेही दिसल्याखेरीज रहात नाहीत. काही वेधक तपशील पुढे दिला आहे.

## चवित्तुनाटकम्

तमिळनाडूमधे तेरुकुहु, श्रीलंकेत नादागम व केरळात चवित्तुनाटकम् म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या आविष्काराकडे प्रथम लक्ष जाते.

नावात सुचविल्याप्रमाणे आविष्कारात 'चवित्तु' म्हणजे पदाघाताला महत्त्व आहे. कोचीन आणि क्रिलॉन या किनारी गावांत वसलेल्या पोर्तुगीज कुटुंबांशी या आविष्कारप्रकाराचे इतके जवळचे नाते आहे की, त्याला परंकीकातुते न्राटकम् म्हणजे पोर्तुगीजांचे नाटक असेही म्हटले जाते!

(१) ही नाटके धार्मिक, ऐतिहासिक आणि बायबलप्रणीत विषयांवर असतात. क्रूसासमोर शपथ घेऊन, दीक्षा घेऊन मग अभिनेत्यांना अतिशय कष्टाचे, समरकलांचे शिक्षण घ्यावे लागते.

(२) राजा, लष्करी अधिकारी आणि प्रमुखांच्या भूमिका बहुधा गोऱ्या माणसांना देण्यात येतात.

(३) पिकांची कापणी झाल्यानंतर वा नाताळ, ईस्टर अशा प्रसंगी नाटकाचे खेळ होतात.

(४) मुगुट, कमरपट्टे, कर्णभूषणे, पूर्ण लांबीचे अंगरखे आणि कोट वेषभूषेत मुख्य. राजाच्या कपाळावर क्रूसाचे चिन्ह रेखलेले असते. पायमोजे, हातमोजे आणि चेहऱ्यावर आवरण ओढणे बंधनकारक असते.

(५) खेळासाठी वापरल्या जाणाऱ्या संगीतात समूहगायन आणि वृंदवादनाचा अंतर्भाव असतो.

(६) जमिनीपासून उंच उठणाऱ्या रंगपीठावर खेळ केला जातो व प्रेक्षक तीन बाजूस बसतात. पूर्वी रंगपीठ दुमजली राही असे सांगितले जाते.

(७) कट्टीयान वा कट्टीयक्करन् हा विदूषक संस्कृत नाटकांतील विदूषकापेक्षा फार निराळा असतो. मात्र, त्याच्या निराळेपणापैकी किती भाग अ-भारतीय याचे अधिक संशोधन व्हायला पाहिजे.

(८) आणखी एक अ-भारतीय म्हणण्यासारखा सादरी-करणातला विशेष युद्धप्रसंग. सूक्ष्म-विस्तृत सादरीकरण आणि

राजाने युद्धात भाग न घेणे. या संदर्भात एक गोष्ट मुद्दाम नोंदण्यासारखी आहे. चार लॅटिन कॅथलिक जमातींपैकी दोन जमातींना (अंजुतुक्कर म्हणजे ५०० आणि एझुन्नुतुक्कर म्हणजे ७००) यांना डच आणि पोर्तुगीज सत्तांनी खास हक्क दिले आणि लष्करी शिक्षणही. लॅटिन जमातींकडे चविट्टुनाटकम् ची यथामूल परंपरा असल्याचा दावा केला जातो.

(९) लँबोर, सिंबल आणि रावेक्का ही वाद्ये खास वापरली जातात. डॉ. चूंडल यांच्या मते हा पोर्तुगीज प्रभाव होय.

१९३२ मध्ये डॉ. वाके यांनी चविट्टुनाटकम् चा जानपद नाटक म्हणून उल्लेख करून त्यात एतद्देशीय आणि परदेशी प्रभावांचे मिश्रण आहे, असे मत व्यक्त केले होते.

दक्षिण भारतातील नाट्यात्म सादरीकरणावरील आपल्या निबंधात के.एन्. सीताराम यांनी काही विशेष दाखविले होते. ते असे:

१) दरबारी विदूषकाचा त्यांतला अंतर्भाव नंतरचा, १७०० च्या सुमाराचा आहे.
२) दृश्यांमधे प्रतीकात्मता बरीच दिसते.
३) या नाट्यरूपात खेळे संगीतानुरूप अभिनय करतात.
४) युद्धे, लढाया इ. नायर जमातीने केलेल्या सादरीकरणात आढळतात.

एक मुद्दा स्पष्ट होतो. चविट्टुनाटकम् हा आधी प्रचलित रंगप्रकाराला दिला गेलेला ख्रिस्ती प्रतिसाद आहे. आपल्या संस्कृतीस संमत आणि तिच्याशी संलग्न वस्तू, प्रक्रिया इ. चा समावेश रूढ रंग- प्रकारात केल्यामुळे स्वीकारणीय, टिकाऊ संकरित करमणुकीचा प्रकार सिद्ध होईल अशी पोर्तुगीजांनी अटकळ बांधली. वास्तववादाला अधिक वाव, नव्याने धर्मांतर करून आलेल्या जमातींसाठी करमणुकीचे/मनोविनोदनाचे नवीन मार्ग उपलब्ध करून देण्याची यशस्वी धडपड, धर्मपर प्रतीकात्मतेला मिळालेली नवी भूमिका वगैरे लक्षणे वेगवेगळ्या कालखंडांत तयार होणाऱ्या भारतीय-पोर्तुगीज अस्मितेत दिसून येतात.

गोव्याच्या किनारपट्टीवर पोचले की 'तिआत्र' हा रंगभूमिप्रकार ध्यान खेचतो. अभ्यासकांनी असे दाखवून दिले आहे की, कोंकणी तिआत्र १८९२ मध्ये मुंबईत 'इटालिअन भुर्गो' या सादरीकरणातून सुरू झाले (काळे, १९८६). गोवावासीयांवर पोर्तुगीजांनी वेळोवेळी जे कडक निर्बंध घातले त्यामुळे सादरीकरणात नवनवीन संगीतांगे शिरली पण नाट्याची पीछेहाट झाली.

अस्तित्वात असलेल्या दोन प्रकारच्या 'खेळां'त लेन्टच्या आधी होणाऱ्या कार्निवालमध्ये पोर्तुगीज प्रभाव स्पष्ट आहे. यात अगदी अश्लीलतेच्या उंबऱ्यापर्यंत पोचणाऱ्या आविष्कारांचा आढळ होतो. विनोद, उपरोध, तत्कालस्फूर्त आणि संगीत-नाट्यात्म स्फुरणे समोर येतात. खेळाचेच एक रूप कॉन्द्रा डान्सा. एक-दोन वॉयलीनवादकांच्या साथीने सादर होणाऱ्या याच्या प्रयोगात जमीनमालकाचा भपका, भित्रेपणा वगैरेंवर उपहासपूर्ण टीका असे. खेळापेक्षा याचा सूर कमी हलका वा अभद्र राही. यजमानाच्या आमंत्रणावरूनच खेळ आणि कॉन्द्रा डान्स सादर होत असल्याकारणाने (आणि यजमानच याचा खर्च करत असल्याकारणाने) ही दोन्ही रूपे आजच्या, आधुनिक तिआत्रची धर्मविधिपर पूर्वरूपे होत, असे काळ्यांचे म्हणणे आहे. तुलनेने आजचे तिआत्र व्यावसायिक आहे.

भारत-पोर्तुगीजांच्या रंगाविष्कारातील देवघेवीचे एक ढळढळीत उदाहरण म्हणून लेन्टच्या आधी साजऱ्या होणाऱ्या कार्निवालचा विचार करता येईल. मुखवटे घालणे, मिरवणुका काढणे, फॅन्सी ड्रेसमध्ये संचलन वगैरेंमधे रंगभूमीचे गुण निश्चित आहेत.

झागोर या प्रकाराचेही तसेच आहे. हिंदूंच्या गावडा जमातीच्या 'जागर' शी याचे साम्य ध्यानात येण्यासारखे आहे. गीते, नृत्ये, शैलीबद्ध आणि व्यंगदर्शनासाठी केलेल्या सादरीकरणांची मालिका अशी यांची बांधणी. संपूर्ण जमात धार्मिक मेजवानीच्या प्रसंगी झागोरचे आयोजन करी. आता यांचे प्रमाण घटले आहे.

रंगभूमीपेक्षा संगीतात भारत-पोर्तुगीज संबंध फलदायी ठरले म्हटल्यास अतिशयोक्ती होणार नाही. नाट्यात प्रतिरूपे उभी राहतात आणि म्हणून राज्यकर्त्यांनी रंगभूमीस वाव देण्यातला धोका टाळला असावा! किंवा पोर्तुगीज प्रभावाखाली आलेल्या जाती-जमाती नव्या रंग-कल्पनांचे स्वागत करण्यास उत्सुक नसाव्यात!

अनुक्रमणिका

# कविप्रिया

मूळ लेखकः भीमसेन त्यागी

अनुवादकः वसंत केशव पाटील

तालुक्याच्या गावी इंटर झाल्यावर पुढील शिक्षणाकरिता शीतल शहरात आला आणि त्याचे सारे जगच बदलले. गगनचुंबी इमारती, गजबजलेले रस्ते, नानातऱ्हेचे आवाज नि चित्रविचित्र लोक. तो कॉलेजात गेला तरी दबून-दबकून राही. तेथे एकापेक्षा एक नुसत्या फटाकड्या पोरी. अशा गोड-गोंडस पोरी त्याने पूर्वी कधी पाहिल्या नव्हत्या. तो मनातल्या मनात विचार करायचा – साल्या ह्या पोरी फार चालू आहेत. माझ्यासारखा मासा गळाला लागावा म्हणून टपल्या आहेत. एकदम एखादी मुलगी समोरून आली नि तिच्याशी नुसती नजरानजर झाली तरीही शीतलला घाम फुटत असे. त्याची अगदी घावरगुंडी उडायची. तो तेथून पळ काढायचा प्रयत्न करी.

बऱ्याच दिवसात नजरभेटीचा 'अपघात' घडला नाही नि हळूहळू शीतलची भीडही चेपली व तो पुष्कळच धीट होऊ लागला. आता तो चोरट्या नजरेने सराईतपणे मुलींच्या अंगांगांची मापे घेऊ लागला. कधी कधी त्याच्या मनात येई – कोणीतरी आपल्यावर प्रेम केले तर किती मजा येईल, पण ती कोण असेल? प्रभा, प्रतिभा, कुसुम, शबाना की ऋचा? त्याचे मन असे कुठेही स्थिर होत नव्हते आणि झालेच तर ते एकदम सगळ्यांवर जडायचे. तो मोठा अस्वस्थ होत असे – शेवटी ह्यांच्यापैकी कोणाशी माझे सूत जुळणार म्हणायचे? कोण बरे असेल माझी स्वप्नसुंदरी? हे प्रश्न त्याला क्षणाक्षणाला छळत-जाळत होते. कोण बरे असेल माझी प्राणप्रिया? त्याला नवल वाटायचे; आता ह्या एवढ्या मुली आपल्या प्रेमाचा प्रसाद वाटत फिरताहेत; पण कुणीही आपल्याकडे ढुंकूनही पाहात नाही.

त्या काळात शीतलने पुष्कळ प्रेमकविता वाचल्या. त्या वाचून त्याचे मत झाले – कवितेचा जन्म वेदनेतून होतो. 'मा निपाद...' जगातील सगळ्या काव्यांचा उगम दुःखात आहे. शीतलच्या मनात तर दुःखाशिवाय दुसरे काहीच नव्हते.

अयशस्वी प्रेमी कवी बनतो. एक दिवशी शीतलने आपल्यातील निराश प्रेमवीरात लपलेला कवी शोधून काढला. कोणाही मुलीने त्याच्यावर प्रेम केले नाही, म्हणून त्याचे काही बिघडले नव्हते. आता तो कवितेमधून हव्या त्या मुलीवर आपल्या प्रेमाचा वर्षाव करीत होता.

शीतलने जेवढ्या म्हणून कवींच्या कविता वाचल्या होत्या; त्यांपैकी एक कवी त्याला अगदी अफलातून वाटला. खरे तर त्या कवीची कविता शीतलला फारशी कळलीही नव्हती; पण त्या कवीचे काळेकुरळे नि लांबलचक केस त्याला खूप आवडले. थोड्याच दिवसांत शीतलच्या डोक्यावरही एक कावळ्याचे घरटे उगवले.

कवी-मंडळी बहुधा आपल्या मूळ नावाबरोबर एखादे टोपणनाव लावतात, ही गोष्ट शीतलने पाहिली होती. ज्याला टोपणनाव नाही, तो काय कवी म्हणायचा? आपणालाही एखादे टोपणनाव असले पाहिजे, असे त्याला वाटले नि तो त्या खटपटीला लागला. कित्येक नावे त्याच्या नजरेपुढे तरळू लागली... विहंग, निकल, सांगलीवाला वगैरे. त्याने एक-एका नावावर बारकाईने विचार केला व अखेरीस 'विकल' हे नाव त्याने आपल्याकरिता नक्की केले... आता त्याचे पूर्ण नाव असे झाले – शीतलप्रसाद शर्मा 'विकल'.

आता तो एक परिपूर्ण कवी झाला होता. कविता लिहावयाचेच काय तेवढे राहिले होते. आजवर त्याने ज्या काही कविता वाचल्या होत्या; त्याच तालात, छंदात रात्रंदिवस तो कविता लिहू लागला. कवितेमध्ये तो एका चंद्रमुखीशी लाडे लाडे गोड गोड बोलायचा. तिच्यावर लटकेच रुसायचा. राग धरायचा. कधी तीही फुरंगटून बसे तेव्हा तो तिची मनधरणी करायचा. आपण रुसल्यावर तिनेही येऊन आपला रुसवा काढावा यासाठी तो तिची वाट पहायचा. तिच्यासाठी त्याने कित्येक नावे योजिली होती – राणी, कल्पना, सुनयना, चंद्रिका इत्यादी. तो तिला आपल्याबरोबर घेऊन कधी नदीकिनाऱ्यावर भटकत असे, तर कधी प्रीतिसंगमावर जाऊन भेळपुरीचा आस्वाद घेत असे.

तीही मोठी हटवादी होती. कधी कळीप्रमाणे दर्वळत राहील, तर कधी फुलाप्रमाणे खळखळून हसत राहील. एखाद्या वेळी शूल बनून मनात खोलवर रुतूनही राहील. कवी बापडा रात्र-रात्रभर डोळे गाळत बसलेला.

एके दिवशी शीतल आपल्या प्रेयसीचा हात हाती घेऊन मेघांवर स्वार होऊन मनमुराद भटकत होता. एवढ्यात अचानक त्याच्या वडिलांनी त्याची मानगूट पकडली ... लग्नाचा

बार उडवून द्यावयाचा हे ठरवून गावाकडून आले होते. म्हणाले, 'मुलगी घरंदाज आहे. हाडापेराने म्हणशील तर धडधाकट आहे. घरकामाला वाघीण आहे. दुसरीपर्यंत शिकलीय. पोथी वाचता येते तिला – ज्ञानेश्वरीसुद्धा. मग काय हवे?'

शीतलला कोडे पडले. पण जुलूम झाला म्हणायचा, आणि तोही एका कवीवर!

पण, कवी काय सारे भित्रेच असतात. कॉलेजातील मुलींपुढे शीतल जसा तोंड मिटून गप्प बसायचा; तसाच तो वडिलांपुढेही मुकाच राहिला. परिणाम जो व्हायचा तो झाला. त्याचा विवाह निश्चित झाला.

आता त्याच्यासमोर एक वेगळाच पेच उभा राहिला – कवितेतील प्रियेवर प्रेम करावयाचे की नव्याने पत्नी होऊन उंबऱ्यावरील माप ओलांडणाऱ्या गुणवंतीवर? – काही दिवस त्या शीतलच्या मनाच्या आखाड्यात एकमेकींशी झुंजत राहिल्या.

या आपल्या महान देशामध्ये धर्मपत्नी नेहमीच पतिव्रता, साध्वी आणि कुलीन स्त्री वगैरे म्हणून गौरविली गेली आहे, आणि प्रेयसी मात्र कुलटा, कलंकिनी इत्यादी... या द्वंद्वात पत्नीच वरचढ राहिली आहे. येथेही गुणवंतीचाच विजय झाला. शीतल त्या कुलक्षणी प्रेयसीला पार विसरून गेला, आणि येणाऱ्या पत्नीच्या वाटेवर डोळे लावून बसला. त्याने मनोमन गुणवंतीची एक कल्पना केली होती. त्या काल्पनिक मूर्तीशी तो तासन् तास बोलत असे. तिच्या भेटीसाठी तो मोठा अधीर झाला होता.

कालांतराने शेवटी तो नाजूक क्षणदेखील आला.

नानाविध सुगंधांनी दरवळणाऱ्या खोलीमध्ये शीतलने पाऊल टाकले, तेव्हा गुणवंती दोन्ही गुडघ्यांमध्ये डोके घालून खाटेवर बसली होती. त्याला बघून ती एकदम दचकली आणि एका कोपऱ्यात जाऊन उभी राहिली. शीतल हळूच तिच्याजवळ गेला व तिच्या हाताला धरून त्याने तिला खाटेवर आणून बसविले. अगदी हळूवारपणे त्याने तिच्या तोंडावरील पदर मागे सारला.

आणि त्याला एक धक्काच बसला! त्याने मनोमन आपल्या पत्नीचे जे सुंदर स्वप्न रंगविले होते; ते गुणवंतीच्या रूपाशी बिलकूल जुळत नव्हते. शीतलने जेव्हा तिचा हात हातात घेतला तेव्हा त्याला वाटले की, आपण चुकून कोणा पैलवानाचा हात-बीत धरला की काय! मध्यम बांधा, गच्च नि गुटगुटीत शरीर, ठार काळा वर्ण आणि भवानीच्या मूर्तीप्रमाणे बटबटीत मुद्रा. हिला सुरूप म्हणायचे की कुरूप, हा प्रश्नच होता. गावरान भाबडेपणा आणि खडबडीतपणा तिच्या चेहऱ्यावर ओसंडून वाहत होता. कष्टाची कामे केल्यामुळे तिच्या शरीराला एक गोंडस नि गोटीबंद घाट प्राप्त झाला होता. शीतलला ती आपल्यापेक्षा खूपच सशक्त वाटली. घरातील नि घराबाहेरच्या कितीतरी कामांचे तिला वळण होते – स्वयंपाक करणे, झाडलोट करणे, वैरणकाडी करणे, गुरावासरांचे पाणी, कांजी पाहणे, धारा काढणे, दूध तापविणे, पिणे इत्यादी. चुलीवर खरपूस तापलेले मलईचे दूध तिला भारी आवडे.

काही वेळ शीतल पत्नीच्या प्रथम दर्शनाने चांगलाच गांगरला होता. आपण असाच शामळूपणा केला तर ही बया उद्या आपल्या डोक्यावर बसेल. मित्रमंडळींनी दिलेला कानमंत्र त्याला आठवला. पहिल्या रात्रीच हिला आपण डोक्यावर घेतले तर ही पुन्हा तेथून काही केल्या उतरणार नाही. तो प्रयत्नपूर्वक हळूहळू तिच्याकडे सरकू लागला. गोड आवाजात म्हणाला – "प्रिये, तुझा जीव इथं रमतोय ना?"

गुणवंतीने आपले मोठे भोकराएवढे डोळे शीतलवर रोखले नि ती मनातच म्हणाली – 'दोडाचं, पोपट बोलल्यावानी बोलतंय की'.

"माझ्या लाडक्या राणी! तू माझ्या आयुष्यात आलीस नि माझ्या सुखांचे उपवन फुलांनी भरून गेले. कल्पनेचा कोकिळ मुक्तपणे पंचम स्वर छेडू लागला. मनाच्या आभाळात इंद्रधनुष्य रंगांची उधळण करू लागले..."

गुणवंतीने पतीचे बोलणे लक्षपूर्वक ऐकले, पण ती बुचकळ्यात पडली. अखेर शेवटी ह्या बाबाला काय म्हणायचं तरी काय हाय? धड काही बोलतच न्हाई.

"प्रिये, आज किती छान वाटतंय म्हणून सांगू. खरोखर किती किती छान!" शीतलने गुणवंतीची हनुवटी हळूच वर उचलली, "तुझा हा चंद्रासारखा सुंदर चेहरा, हरणासारखे डोळे, काळेभोर लांबसडक केस, गुलाबकळीसारखे लालचुटूक ओठ. तुझ्या या रूपाचे चेटूक मला तरी कळत नाही बघ."

चेटूक? गुणवंती चकित झाली! म्हंजे म्या ह्या बाबाला चेटकीन वाटले तर? दिवसभर ती आपल्या दादल्याला बकरा करून ठेवते नि रात्री तिला हवा तेव्हा त्याला पुरुष बनवते तशी?.. काय दोडाचं हे साँग म्हनायचं. लै शिकल्याती म्हनून ऐकलं व्हतं. पन ह्ये शिक्षान घिवून बी ह्यो बाबा आडानी दोडकाच ऱ्हायलाय!

शीतल आवाजाची रेशीमपट्टी झंकारत म्हणाला, – "सुनयने, मला वाटते, पौर्णिमेचे टिपूर चांदणे पडलेले असावे, नदीचा सुंदर किनारा असावा. एक छानशी नाव असावी. त्यामध्ये बसून आपण दोघांनी दूर दूर जावे, अंगावरती पांढरेशुभ्र तुषार उडताहेत, लाटांचे मधुर संगीत ऐकताना आपण देहभान हरवून गेलो आहोत. कशाकशाची म्हणून आठवण येत नाही. चंद्राकडे पाहताना मन

कसे उचंबळून येते आहे. सखे, मला चंद्र खूप खूप आवडतो. – तुला काय आवडते ते सांग पाहू!"

गुणवंतीला काय बोलावे ते सुचेना. खरे तर तिला खूप काही पदार्थ आवडत होते, पण काय करणार, 'सासरी गेल्यावर ओठ शिवून गप्प राहा. मनातील गोष्ट मनात ठेव', असे हजारेक वेळा तरी वहिनीने तिला बजावले होते.

"बोल ना प्रिये, तू का बोलत नाहीस? तुला काय आवडते?" शीतल अधीर होत म्हणाला, "तू जे म्हणून मागशील ते तुला मी सात समुद्रापार जाऊन आणून देईन; मागून तरी पाहा. आभाळातील ताऱ्यांचा गजरादेखील मी तुला करून देईन. पण तू काहीतरी बोल. अशी गप्प नको बसू."

गुणवंती वेडाबाईसारखी त्याच्याकडे टक लावून पाहात होती.

शीतल अगदी अस्वस्थ होऊन गेला. रडवेल्या सुरात म्हणाला, "सखे, तू रुसलीस काय? नको, नको अशी रुसू नको?"

"सांग. सांग. तुला काय आवडते? खरंच सांग." शीतल एकदम उतावीळ झालेला.

गुणवंती जास्तच मुरून बसली. लाजत लाजत म्हणाली, "मला? –"

"होय. होय. तुला. या माझ्या लाडक्या राणीला. काय आवडते?"

"दूध" गुणवंती फसकन बोलली.

शीतलला वाटले, आपला चंद्र गुणवंतीच्या दुधाच्या पातेल्यात आत पार बुडाला! तो स्वतःशीच पुटपुटल्यासारखा म्हणाला, – ह्या गावंढळ स्त्रीवर आपण या आयुष्यात तरी प्रेम करू शकणार नाही. पण लवकरच त्याचा भ्रमनिरास झाला. बोलून-चालून तो कवी होता आणि प्रेम केल्याशिवाय राहणे, त्याला कसे शक्य होते! गुणवंतीच्या सर्वांगाला केवड्याचा वास येत होता. कवितेतील सखीजवळ सर्व काही होते; पण हा केवड्याचा वास! केवड्याच्या वासाने शीतल धुंदफुंद होऊन गेला. गुणवंतीच्या सुगंधी सहवासात तो कसा कापरासारखा विरघळून गेला.

नव्याचे नऊ दिवस सरले. गुणवंती आपल्या आईवडिलांच्या गावी माहेरी गेली. शीतलही शिक्षणासाठी शहरात परतला. कॉलेजातील एकाहून एक अशा कचकड्याच्या बाहुल्या पाहून त्यांच्याशी तो गुणवंतीची तुलना करू लागला. त्याचे मन अभ्यासात लागत नव्हते. पुस्तकाच्या पानावर गुणवंतीची फुगडी सतत सुरू असे. शेवटी एक दिवशी नाइलाजाने तो पत्र लिहायला बसला. 'हे प्राणप्रिये' पासून सुरुवात केली. तनामनातील अवघा घमघमाट त्याने शब्दाशब्दामध्ये भरला. अलंकाराच्या राशी उभ्या केल्या. पाचएक पृष्ठे लिहिली, तरी त्याच्या मनाचे समाधान झाले नाही. 'इतर पुन्हा पुढील पत्री' असे म्हणून त्याने पत्र बंद केले.

पत्र पोस्टात नेऊन दिल्याबरोबर त्याला गुणवंतीच्या उत्तराचे वेध लागले. तीन दिवस वाट पाहून जेव्हा उत्तर आले नाही, तेव्हा त्याने दुसरे पत्र लिहावयास घेतले. मग तिसरे... मग चौथे.

बरीच प्रतीक्षा केल्यावर उत्तर आले. गुणवंतीने मोठमोठ्या अक्षरांत लिहिले होते – 'पतिदेवाच्या चरणावर मस्तक ठेवून दंडवत' नि पुढे मग घरगुती खुशालीच्या दोनचार ओळी खरडल्या होत्या. शेवटी लिहिले होते, –

"आपल्या पायाची दासी – गुणाबाई"

पत्र वाचून शीतलने कपाळावर मारून घेतले. याच्यात हिने काय लिहिलेय? ते एक राहिले. आपले स्वतःचे नाव तरी हिने धड लिहावे की नाही? गुणाबाई? हे माझे आई! नुसते 'गुणी' लिहिले असतेस तरी चालले असते की – म्हणे 'बाई'! छान.

आपण या उभ्या आयुष्यात हिला आता पत्र लिहावयाचे नाही, अशी पक्की खूणगाठ त्याने आपल्या मनाशी बांधली; पण दुसऱ्याच दिवशी त्याची प्रतिज्ञा मोडली. तो पुन्हा पत्र लिहावयास बसला. चांगले सात पानांचे पत्र झाले. मधे मधे त्याने नुकत्याच लिहिलेल्या आपल्या कवितांमधील ओळीही पेरल्या होत्या. कवीची हालत मोठी विकट झाली होती. विरहाच्या अग्निकुंडात तो भाजून निघत होता. त्याच्या लेखणीतून एक एक शब्द गोफणधोंडा सुटावा, तसे निष्ठुर सखीच्या दिशेने बेभान होऊन धावत होते.

पत्र लिहून संपले नि प्रतीक्षा सुरू झाली. यावेळी शीतलने पत्रामध्ये प्रेमविषयक अनेक प्रश्न उपस्थित केले होते. त्यांची गोड-मधुर उत्तरे येतील, म्हणून तो पोस्टमनची वाट पहात होता.

पण गुणवंतीचे काहीच उत्तर आले नाही.

काही दिवसांनी गुणवंती सासरी आली. शीतलही मग घरी आला. ती समोर आल्यावर तो गाल फुगवून नाक उडवत म्हणाला, "जा तू. मी बोलणार नाही तुझ्याशी. माझ्या एका तरी पत्राचे उत्तर पाठवायचेस धड! काय ते अक्षर अन् ती भाषा!"

"कसले डोंबलाचे उत्तर पाठवू! पत्रात काय काय नाही नाही ते लिहिलेवते तुमी. गानीसुदीक लिहिलीवती" असे म्हणून तिने एक छान मुरका मारला नि फिदफिदत राहिली.

शीतलला वाटले की पुन्हा एकदा हिच्यापुढे आपले डोके फोडून घ्यावे; पण असे सारखे सारखे डोके फोडणे म्हणजे

तेवढी डोकी आणायची तरी कुठून!

या वेडीबरोबर वाद घालण्यात नि हिला जीव लावण्यात काहीच अर्थ नाही, असे त्याला वाटले. हिला प्रेम म्हणजे काही कळणारच नाही कधी. छा; ही काय ब्याद झाली! प्रेम करायला समोर स्त्री तरी पाहिजे. ही तर साली नुसती म्हैस आहे म्हैस!

तो कूस बदलून थंडगारपणे झोपून गेला. काही वेळाने त्याला आपल्या सर्वांगात मुंग्या शिरल्याचा भास झाला. त्याचा अर्थ कळायला त्याला वेळ लागला नाही, पण नाही – नकोच. आज तरी हे असले काही नको. मनावर शिळा ठेवून तो गप्प पडून राहिला.

थोड्या वेळाने त्याच्या शरीराने युद्ध पुकारले. रक्त तापू लागले. मन आपले निराशेच्या खुंटीवर टांगल्यासारखे झाले होते, आणि शरीर मात्र गुणवंतीच्या गात्रांच्या घमघमत्या सुगंधाबरोबर उसळत होते. बराच काळ तो स्वतःशीच झगडत-झुंजत राहिला. शेवटी अशक्य झाले तेव्हा कूस पालटून पत्नीकडे वळला.

गुणवंती आपली बेदरकारपणे पाय पसरून पलंगावर घोरत पडली होती. आपल्या शेजारी काळजात सुया खुपसून कोणीतरी व्याकूळ होऊन पडले आहे, याची तिला वार्ताही नव्हती.

खिडकीमधून चांदणे आत झरत होते. चांदण्याच्या तिरक्या पट्ट्याने आख्खी खोली उजळून निघाली होती. गुणवंतीच्या मुसमुसलेल्या तारुण्यावर शीतल आपली दृष्टी खिळवून विचारमग्न झाला होता. त्याच्यातील कवीने एकदम उचल खाल्ली. आजपर्यंत गुणवंतीला तो म्हैस वगैरे समजत होता; पण आता ती त्याला भलतीच सुंदर वाटत होती. त्याचे त्यालाच आश्चर्य वाटले. कवितेतील अनेक ओळींनी त्याच्या मनात गर्दी केली.

शीतलने आपल्या नजरेच्या चवऱ्या गुणवंतीवर धरल्या होत्या – टोकदार नाक, गुबगुबीत भरदार शिसवी अंगलट, टपोरे डोळे, रसरशीत ओठ, आणि सर्वांगात भरून राहिलेला अभिजात भोळसटपणा. व्वा!

एखाद्या गाफील क्षणी शीतलचे कविमन जेव्हा गुणवंतीला न्याहाळू लागते, तेव्हा ती त्याला अप्सरेप्रमाणे सुंदर वाटते; पण ते तेवढ्यापुरते. भावुकपणाचा भर ओसरला की ती पुन्हा म्हैस ती म्हैस!

गुणवंतीला कशाचे काहीच नव्हते. ती स्थितप्रज्ञासारखी सुखी नि आनंदी असते. आपल्या पतीच्या मनात कधी कोणता खेळ सुरू आहे, याची तिला कसलीच जाणीव नसते. कधी कधी शीतलमधील कवी बेभान होऊन जेव्हा बडबडू लागतो, तेव्हा मात्र तिला हसू आल्याशिवाय राहात नाही. हा ताप लगेच उतरतो, हेही तिला माहीत असते.

गुणवंती घरातील सगळे कामधाम मन लावून करते, आणि या घरात काम तरी कसले म्हणा! चार जणांचे जेवण-खाण करणे, भांडी-कुंडी नि झाडलोट करणे; बस्स. कामातून मोकळी झाली की ती बाकळ शिवायला घेई. या येवढ्याशा कामाचे तिला काहीच वाटत नव्हते. माहेरी भला मोठा कुणबावा होता. गुराढोरांच्या शेणात रात्रंदिवस हात बुडलेला, आणि दावणीत एखादे जनावर नाही; ते काय घर म्हणायचे! जनावराविना आपला तरी बाई जीव रमत नाही; ती मनाशी म्हणायची. सासरी ती अगदी सुखात आहे. सासू-सासरे तिची हौस-मौज करतात. पतिराजांबद्दल काय बोलावे; पाहावे तेव्हा ते पुस्तकात डोळे घालून बसलेले असतात.

खरे तर गुणवंतीला सासरी कोणताच त्रास नाही. तरीही कधीमधी तिला माहेरची आठवण होते. आई-वडील, गल्लीतील मैत्तरणी, आणि तिची म्हैस – सुंद्री! कोणास ठाऊक ती आता कशी असेल? तिचे भरडा-पाणी कोण करीत असेल? गुणवंती कोंबडा आरवायच्या आधीच उठून भरडा- पाणी करून धारा काढायला बसायची – चुळ्ळुक, चुळ्ळुक, चुळ्ळुक. सुंद्रीची कास लोण्यागत मऊसूत होती. असा हात घातला की दूध गळत असे. सुंद्रीला गुणवंतीची सवय झाली होती. तिने हाक मारायचा अवकाश, सुंद्री बांधावरचा घास टाकून चौखूर धावत सुटेल. मोठ्या गुणाची म्हैस होती ती. देखणी तर इतकी की रूप नुसते दृष्टीने खुडून घ्यावे. दुपारी तिचे अंग धुवून शिंगांना तेलाचा हात चोपडला की नव्या नवरीसारखी खुलून दिसायची. गुणवंतीला पाहिले की आरती ओवाळावी तसे तोंडाने करायची. मुके जनावर, परंतु अंगची बुद्धी मोठी होती. गुणवंतीचा हात पाठीवरून फिरल्याशिवाय तिला चैन पडत नसे. गुणवंती सासरी येण्याआधी तिच्या वेताला तीन महिने उलटले होते. तिने कमळीच्या म्हशीबरोबर सुंद्रीच्या सांजसकाळच्या धारेची शर्यत लावली होती... मी नाही म्हटल्यावर सुंद्रीला हिरवा चारा कोण देईल? बापडी पार हडकून गेली असेल. माणसावाणी बोलता आले असते तर तिने जिवातल्या जिवाची गोष्ट सांगितली असती! कशी बरं असेल माझी सुंद्री?

कसली तरी सुट्टी होती. शीतल गावीच होता.

एके दिवशी त्याने पाहिले – गुणवंती बरीच उदास होती. पूर्वी कधी त्याने तिला इतकी उदास झाल्याचे पाहिले नव्हते. शीतलने कुतूहल म्हणून विचारले, "का, काय झालंय इतकं उदास व्हायला तुला?"

गुणवंती गप्पच.

शीतलने पुन्हा खोदून विचारले... काही बोलले

का तुला? सांग ना."

"कोण कशापायी बोलतंय! सुंद्रीची सय येतिया!"

"सुंदरी? कोण? तुझी कुणी मैत्रीण आहे का?"

गुणवंती आभाळ फाटल्याप्रमाणे हसत सुटली.

"हसतेस काय वेड्यासारखी. ही सुंदरी कोण?"

गुणवंतीने प्रयत्नपूर्वक हसू आवरले नि म्हणाली, "म्हैस"

शीतलला वाटले, आपल्या डोक्यात कोणीतरी हातोडा मारला!

"तुमी म्हनत असाल तर म्या तिला हिकडं आनू?" गुणवंती म्हणाली.

"नको. नको. मुळीच नको" शीतलचे तोंड अगदी कडूजहर झाले. "हे घर म्हणजे काही म्हशीचा गोठा नव्हे. निघाली आपली म्हैस आणायला. एक तू आहेस तेवढे बस्स झाले." तो चिडून म्हणाला नि नाईलाजाने घरातून बाहेर निघून गेला.

दोन दिवसांनी सुटी संपली. शीतल पुन्हा शहरात परतला; पण अभ्यासात त्याचे लक्ष लागत नव्हते. गुणवंतीची आठवण झाली की त्याचे मन उदास होई. पुन्हा एकदा कवितासुंदरीशी तो लगट करू लागला. लाडे लाडे तिच्याशी गुलूगुलू बोलू लागला. एकामागून एक काव्यपंक्ती झरू लागल्या. त्या उतरून ठेवण्याकरिता त्याने निळ्या रंगाची एक छानशी डायरी घेतली होती. आधी तो साध्या पांढऱ्या कागदावर कविता लिही, आणि नंतर हे-ते; हवे-नको असे करीत सुंदर अक्षरात डायरीत नकलून ठेवत असायचा. डायरी कसली; त्याच्या हृदयाचे ते पासबुक म्हणायचे. दरदिवशी त्यातील बॅलन्स वाढत होता.

शीतल जेव्हा कॉलेजातील अन्य मुलांकडे पाही, तेव्हा त्याला ती सर्व खुरट्या झुडुपांसारखी वाटत. साले आपले रात्रंदिवस पुस्तक पुढ्यात घेऊन घोकंपट्टी करतायेत! शेवटी कुठेतरी कारकुंडेच होणार. जास्तीत जास्त काय; एखादा ऑफिसर होईल. कवीपुढे ऑफिसर म्हणजे किस पेडकी पत्ती! अरे, अभ्यासात एवढा काय खजिना लपला आहे? शेकडो संशोधनं होत आहेत. माझा आवडता कवी धोंडुकुमार साधा इंटर पास झाला होता. आता सगळ्या विद्यापीठांत तो सिलॅबसमध्ये लावला आहे. एक दिवशी हे पुस्तकी किडे साले माझ्याही कविता अभ्यासतील. कोणी पीएच.डी. वगैरे करतील, तेव्हा या बावळटांना कळणार! अरे, हा महाकवी तर आपल्याच वर्गात होता! आम्ही त्याला कधी समजूनच घेतले नाही.

निळ्या डायरीतील एक-एक पान भरत चालले. इकडे अभ्यासाच्या पुस्तकांवर धूळ चढत चालली होती. अभ्यास करणे म्हणजे सगळा गाढवपणा आहे, असे शीतलला वाटत होते.

परीक्षा आली. पेपर सुरू झाले. सुचेल ते लिहून शीतलने उत्तरपत्रिका खरडून टाकल्या. भूगोलाचा पेपर आल्यावर त्याचे गाडे चांगलेच अडले. पहिला प्रश्न होता – हिमालयात कोणकोणत्या वनस्पती आढळून येतात? – शीतलला काहीही माहीत नव्हते. शेवटी, कविताच त्याच्या मदतीला आली. त्याला आठवले, आपल्या आवडत्या कवीने जेथे जेथे हिमालयाचे वर्णन केले आहे तेथे तेथे कितीतरी वनस्पतींची नावे आली आहेत. त्याने मग ढीगभर नावे लिहून टाकली. स्वतःच्या प्रसंगावधानावर तो खूष होता. पाहतो आता; साला परीक्षक कसे मार्क्स देत नाही तो! त्याच्या बापाला ते द्यावे लागतील...

परीक्षा संपल्यावर सुटी पडली. शीतल पुन्हा गावाकडे आला. तेथे तेच घाणेरडे, माश्या-चिलटे घोंगावणारे घर; तेच दम्याने पिडलेले वृद्ध वडील आणि तीच ती म्हशीसारखी बायको! काहीच बदल नव्हता. सगळे वातावरण कवी आणि कविता यांना गुदमरवून टाकणारे होते. शीतलच्या चेहऱ्यावरची रयाच उतरली. एखाद्या आडात उडी घ्यावी, असे त्याला वाटले.

घर काळजीने कोंदटले होते. शीतलचे वडील महादेवप्रसाद दम्याने अगदी बेजार झाले होते. धाप सतत लागलेली. छातीचा भाता पार फुटायची वेळ आली होती. औषधपाण्याने काहीच उतार पडत नव्हता.

महादेवप्रसाद पेठेतील एका अडत दुकानात दिवाणजी होते. शीतल बी.ए. होईतो नोकरी कशीबशी सांभाळावी, असे त्यांना वाटत होते. मुलगा पदवीधर होईल; नोकरी लागेल नि आपली मान मग साहजिकच प्रपंचाच्या गाड्याखालून मोकळी होईल! पण त्यांच्या तब्येतीचा अश्व मधेच कोसळला. गाठीला बांधलेले चार पैसे किती दिवस पुरणार? आशेचा एकच किरण दिसत होता – शीतलचा बी.ए. चा रिझल्ट.

बी.ए. चा निकाल आला. शीतल नापास झाला होता. महादेवप्रसाद नशीबाला दोष देऊ लागले. जोवर गावात शिकत होता, तोवर अभ्यासात चांगली प्रगती होती. बारावीला प्रथम वर्गात आलेला. शहरात गेला नि काय, त्याला कुठला वारा लागला ते देवाला ठाऊक! ग्रॅज्युएट होऊनही नोकरीची शाश्वती नाही, तेथे आपल्या या नापास गड्याला कोण विचारील! त्याला नोकरी नाही म्हणजे घर आता सरळ भुईलाच बसणार. उधारी फुगत चालली होती. रोज उठून कोणाकोणापुढे दात विचकायचे होते? – महादेवप्रसाद पार खचून गेले.

शीतल नापास झाल्यामुळे त्याला नोकरी मिळण्याची शक्यताच राहिली नाही. आई-वडील नि गुणवंती सर्वजण काळजीने काळवंडून गेलेले. शीतललाही चिंता पडलेली; पण कवितेची नोकरीवर

जगणारे साले या दुनियेत पैशाला पन्नास पडलेत! पण शीतलसारखे कवी किती मिळतील? पण, आता त्या कवीच्याच गळ्याला फास लागलेला. गावाकडे येऊन महिना झाला. अवघी एक कविता त्याने लिहिली होती. डायरीत लिहिल्यावरही खाडाखोड चाललेली. त्याला वाटले; आपण दिवसेंदिवस गरीब होत चाललो आहोत. परिस्थिती अशीच राहिली तर कवितासुंदरीचा चेहराही आपल्याला दिसायचा नाही. अवघ्या स्वप्नांचा पार भुगा झालेला असेल...

रोज संध्याकाळी शीतल गावाबहेर ओढ्याकाठी एकटाच भटकत होता. कवि-कातळावर बसूनही कविता काही सुचत नव्हती. घर कसे चालले आहे; याकडे दुर्लक्ष होते. वडिलांनी एकदोनदा जवळ बोलावून त्याला सांगितले देखील, पण तो मनोमन हसला – काय ही किड्यामुंगीसारखी माणसे! पाहावे तेव्हा भूक यांना खायला बसलेली. भाकरी-भाकरी करतच मरणार.

एक दिवशी शीतल ओढ्याकाठी भटकून भुकेने व्याकूळ होऊन घरी परतला. उंबऱ्यात पाय आहे, तोवरच त्याने हाक दिली – "ऊठ. मला वाढ"

गुणवंती पापण्या वर उचलून म्हणाली, "आज चूल कुठे पेटलीय?"

"का?"

"हे पन तुमी मलाच इचारताय? तुमी हिकडची काडी तिकडं करणार न्हाय नि म्हन्नार, मला वाडा."

"मग आजपतोर कसं चाललंवतं?"

"सासूबाय शेजारपाजाऱ्याकडनं उसनंपासनं करीत हुत्या. आज त्यास्नी बी कुनी दारात हुबा केलं न्हाय."

"ठीक आहे" असं म्हणून शीतल भिंत कोसळावी तसा खाली बसला.

शीतलने ती रात्र अंथरुणावर तळमळत काढली. त्याला कविप्रिया पुनःपुन्हा खुणावीत होती, पण पोटातील कावळे काव काव करीत होते. काव्यापेक्षाही या जगात दुसरी काहीतरी श्रेष्ठ वस्तू नक्कीच आहे, याचा त्याला त्या रात्री कधी नव्हे तो साक्षात्कार झाला.

शीतलच्या घरची चूल आता जवळजवळ विझली होती. पोटात भुकेचा डोंब सतत उसळलेला. कविता नि कल्पना त्याला सोडून कुठे परागंदा झाल्या, हे कळलेसुद्धा नाही. काय करावे हे त्याला सुचत नव्हते. तो नुसता विचारच करीत होता. काहीएक हातपाय हालवायला हवेत, हे मात्र त्याच्या गावी नव्हते. घरामध्ये दमा आणि काव्य यांचा प्रकोप होऊन प्रलय व्हायची वेळ आली होती.

गुणवंती काळजी करून कोमेजून गेली होती. कित्येक दिवसांपासून एक गोष्ट तिच्या मनाला सतत बोचत होती; पण कोणाला सांगावे की न सांगावे, या कोड्यात ती पडलेली. शेवटी एक दिवशी वेळकाळ पाहून मनाचा हिय्या करून ती बोलली – "तुमास्नी वाईट वाटनार नसंल तर म्या येक बोलू?"

"बोल."

"माहेरी येक म्हस हाय – सुंद्री म्हणून. मागच्या पावरी म्या तुमास्नी बोल्ल्याली हाईच. पंधरा दिसामागंच ती येलीय. बारा शेर दूध देतीय. दोनेक शेर घरखरचाला ठिवून धा शेर इकलं तर आडीच रुप्पय भावानं पंचवीस रुप्पयाला मरान न्हाई. धा एक रुप्पय म्हशीच्या भरडा-पेंडीला धरा. पंधरा तरी उरलं. तुमी व्ह्य म्हनत आसचीला तर म्या सुंद्रीला घिवून ईवू?"

"तू म्हैस घेऊन येणार?"

"व्हय."

शीतलला वाटले, बावळटासारखीच बोलतेय ही. सरळ उडवून मोकळे व्हावे. म्हणे, म्हैस आणू का? पण त्याची जीभ काही उचलली नाही. तो स्वतःशीच पुटपुटल्यागत म्हणाला – "तुला कळेल तसं कर."

दुसऱ्या दिवशी सकाळीच गुणवंती माहेरी गेली. चौथ्या दिवशी ती सुंदरीला घेऊन आली. तिच्या पायगुणामुळे घराचा कायापालट झाला. गुणवंतीला आपल्या जिवाभावाची सखी मिळाली, नि घरादाराला दोन वेळच्या दोन घासाला आधार!

शीतलची काव्यसुंदरी पुन्हा परतली. एक दिवशी जेवणखाण आटोपल्यावर तो अंथरुणावर पडून कवितेशी दोन हात करीत होता. एवढ्यात गुणवंती दुधाचा ग्लास घेऊन समोर आली. तिची मुद्रा प्रसन्न नि डोळे चांदण्याने भरलेले. तिचे अंगांग केवडा घमघमावा तसे घमघमत होते.

शीतलने तिला आपल्याजवळ घेऊन करकचून आवळले.

"सोडा बाई" गुणवंती लाजली, "आजून सुंद्रीला वैरण घालायचीय."

दुसऱ्या दिवशी दुपारी शीतल बाहेरून घरी परतला. बाहेर पडवीला दावणीत सुंदरी उभी होती. नाक आकसून रवंथ करीत आभाळाशी गप्पागोष्टी करीत होती. गुणवंती तिच्या पाठीवरून मायेने हात फिरवीत होती. शीतलला हे सगळे दृश्य मोठे काव्यमय वाटले. केवढी सुरेख आहे ही आमची सुंदरी काळी-सावळी. अलगलेल्या जांभळासारखी पाठ, झुबकेदार शेपटी. व्वा!... आज पहिल्यांदाच शीतल खऱ्याखुऱ्या कविदृष्टीने सुंदरीला पाहात होता.

अनुक्रमणिका

# 'कयर' : समीक्षात्मक परिचय

## चंद्रकांत बांदिवडेकर

तकळी शिवशंकर पिळ्ळा या मलयाळम् साहित्यिकाची 'कयर' ही बृहत्काय, कलात्मक कादंबरी. कादंबरीकाराची प्रस्तावना थोड्या सावधपणेच वाचली पाहिजे. कारण काही वेळा कादंबरीच्या आशयाबद्दल भ्रम निर्माण होतात. परंतु सुर्दैवाने तकळी शिवशंकर पिळ्ळा हे मलयाळम् साहित्यातील असे लेखक आहेत, की ज्यांच्या वक्तव्यावर अवलंबून राहायला हरकत नाही. कारण माणसाच्या मनाबद्दल आणि माणसांच्या स्वभावाबद्दल त्यांची जाण दांडगी असली, आणि माणसाचे मन त्यालाच फसवू शकते हेही त्यांना मान्य असले, तरी ते स्वत: लेखनकार्य सजगपणे करणारे लेखक आहेत, म्हणजे त्यांना आपल्या स्वतःच्या मनाविषयी संशय नाही. लेखनप्रक्रियेत अनेक बाबी गूढपणे आकस्मिकपणे प्राप्त होतात, हे त्यांना मान्य असले तरी सुरुवात कुठे करायची आहे आणि शेवट कुठे करायचा आहे, आपल्याला मुख्यत्वेकरून मानवी जीवनाविषयी, माणसांविषयी सांगायचे काय आहे, याचा स्थूल पण काहीसा नेमका नकाशा त्यांच्या समोर असतो. म्हणून 'कयर' च्या उद्देश्यासंबंधी तकळी शिवशंकर याचे निवेदन विश्वसनीय मानायला हरकत नाही. ते आपल्या भूमिकेत म्हणतात, – "या पुस्तकात मला तिरुवितांकुरच्या एका विशिष्ट प्रदेशासंबंधी एका संदर्भापासून आजच्या भूमी-सुधार कायद्यांच्या कार्यान्वयापर्यंतच्या जीवनाच्या समस्त परिणाम-प्रक्रिया सांगायच्या आहेत. माणसाच्या मातीबद्दलच्या तहानेपासून सर्व परिवर्तनाची कथा सांगण्याचा मी प्रयत्न केलेला आहे. यात विशिष्ट नायक नाही, नायिका नाही. समूह हाच इथे नायक आहे. सुमारे अडीचशे वर्षांत या प्रदेशात जे लोक जन्मले, जगले आणि मेले, त्यांच्यातल्या कितीतरी जणांना तुम्ही यात पाहाल. ते आनंद भोगतात, दु:ख सहन करतात. त्यांचे मोहभंग, निराशा, जय-पराजय आणि दोष या सर्वांना त्या काळाच्या पृष्ठभूमीवर आविष्कृत करण्याचं काम मी केलं आहे." तकळी शिवशंकर पिळ्ळा असंही म्हणतात – "जेव्हा मी साहित्यिक जीवनाकडे वळून पाहातो, तेव्हा एक गोष्ट मला समाधान देते आणि ती ही की मी वैविध्यपूर्ण अनेक जीवने चित्रित करू शकलो – विशेषत: या 'कयर' मध्ये."

तकळी शिवशंकर पिळ्ळा यांची साहित्यदृष्टी या वक्तव्यात प्रकट झालेली आहे. ते जीवनवेधी साहित्यकार आहेत, माणसांबद्दल त्याना अपरंपार आकर्षण आहे. माणसं जे जीवन जगतात त्या जीवनाचा त्याच्या संदर्भासहित चित्रपट प्रस्तुत करण्यात त्यांची कला धन्यता मानते. एका बाजूला माणसांतली विविधता धुंडाळताना त्यांना माणसाच्या मनाची विचित्रता, गूढता खुणावते, तर दुसऱ्या बाजूला त्यांना माणसाचं जीवन म्हणजे फक्त त्याचं मन नाही, ते मन ज्या सामाजिक, राजकीय व सांस्कृतिक परंपरेत, चौकटीत व्यक्त होतं, आकार ग्रहण करतं ती परंपरा, ती चौकट यांच्याशी असलेले मनाचे संबंधही समजून घ्यावे, न्याहाळावे असे वाटते. इथे मानसशास्त्र येतं, समाजशास्त्र येतं, धर्म, तत्त्वज्ञान, संस्कृती सर्व काही येतं. या रस्सीप्रमाणे (कयर म्हणजे रस्सी) एकांत एक गुंतलेल्या गोष्टींचा पुढे जात असलेला प्रचंड प्रवाह ते आपल्यासमोर ठेवतात. अनेक पिढ्यांची माणसे आपल्या परिस्थितीच्या चित्रणासह आपल्यासमोर येतात. ही माणसे अनेक वयांची, भिन्न लिंगांची, आवडीनिवडींची, वृत्तिप्रवृत्तींची, परस्परसंबंधांची असतात. त्यांचे संबंध कधी खुशीचे, तर कधी बळजबरीचे असतात, कधी घटना त्यांच्या वागण्याच्या प्रतिक्रियांतून घडतात, तर कधी संयोगालाही त्यांना आकार देण्याचा हक्क मिळतो. जीवन हे असेच गुंतलेले, तर्क आणि तर्कातीत गोष्टींमुळे घडत जाणारे असते. याचा समग्रतेने वेध घेत सुमारे अडीचशे वर्षांचा काळ वाचकांसमोर साकार करणं हे महान प्रतिभाशाली माणसाचं काम आहे.

काळाला आकार देणाऱ्या शेकडो माणसांचं समूहजीवन उभारताना कलाकाराची कसोटी लागते. कसोटी ही की, अगदी रेखाचित्रकाराप्रमाणे कमीत कमी रेखांमध्ये त्याला असंख्य पात्रांना चैतन्यमय करावं लागतं आणि परस्परांच्या अनेक प्रकारच्या संबंधांतून जीवनप्रवाह गतिमान करावा लागतो. समूहजीवनाच्या प्रवाहात आपलं आपलं जीवन जगून काळाच्या प्रवाहात विलीन झालेल्या माणसांचं वैशिष्ट्यपूर्ण, जिवंत चित्र साकार करीत त्यांचं समूहपणही दाखवणं ही एक मोठी कलात्मक किमया आहे. वाचकाची स्मरणशक्ती ताकदीची असेल तर असंख्य जीवनचित्रांचं वेगळेपण, त्याच्या लक्षात राहातं. तकळी शिवशंकर पिळ्ळा हे करू शकतात.

ते प्रतिभाशाली तर आहेतच आणि याचं यथोचित भानही त्यांना आहे. कलाकाराला आवश्यक ती आणि तेवढीच अस्मिता

त्यांच्यापाशी आहे. पण अशा बृहत्काय कादंबरीकाराला प्रतिभेबरोबर अपार परिश्रमही करावे लागतात, याचंही उत्तम भान त्यांना आहे. बाह्य जगाचे मनावर पडलेले संस्कार आणि त्यांतून सुचलेले साहित्य-बीज एवढं पुरत नाही. आणखीही काही लागतं. ते म्हणजे परिश्रम. शंभर वर्षातील भूमिसुधारणांसंबंधीच्या प्रचंड कागदपत्रांचा डोंगर त्यांनी डोळ्याखाली घातला. मातृसत्ताक कुटुंबव्यवस्थेचा झालेला नाश त्यांच्या समोर होता. तो सर्वांगांनी कसा होत गेला हे त्यांना दिसत होतं. एक कलावंत हे कसं पाहतो? तकळी लिहितात, "आज शंभर वर्षांपेक्षा अधिक पूर्वीचे कागद शोधायचे होते. अलप्पुषा तालुक्यातल्या कचेरीतले गठ्ठे बांधून दोनदा जागा बदलावी लागली. सर्व जुने रेकॉर्ड विखरून पडले होते. तिथेच कानूनगो मला भेटला. तिथे जुनी घराणी मला डोळ्यांसमोर दिसली. तिथले अनेक घराण्यांचे प्रमुख आणि अन्य चमचागिरी करणारे भाचे त्या जीर्णशीर्ण कागदांत मला दिसू लागले. आधी ज्या जमिनीच्या सुधारणा झाल्या होत्या त्यांच्या सूचना या कागदांत होत्या." पुढे तकळी शिवशंकर आपण कसे परिश्रम घेतले त्याचं वर्णन करतात. प्रतिभेचं देणं असलं की घटना व माणसं समोर उभी राहातात हे खरं. पण त्यांच्या पाठीमागची पृष्ठभूमी आणि त्यांच्या गती-प्रगतीची दिशा हे पाहण्यात प्रतिभावंतालाही परिश्रम करावे लागतात. तेव्हाच खऱ्या अर्थानं 'कयर' सारखी बृहत्काय व महान कादंबरी होते.

'कयर' कादंबरीच्या आशयाचा प्रारंभबिंदू कोणता हे सांगणं अतिशय कठीण आहे. त्यांनी अडीचशे वर्षांचा काळ सांगितला आहे खरा; पण त्यांनी अनिवार्यपणे वापरलेल्या मिथ्यकथांतून, पुराणकालीन संदर्भांतून, कादंबरीच्या प्रारंभबिंदूच्या धूसरतेतून, माणसांच्या प्रागैतिहासिक रूपांच्या निर्देशांतून, मनुष्य आणि पशू यांच्यातील समान आदिमतेतून व्यक्त केलेली कालकल्पना मधूनच अडीचशे वर्षांची सीमा ओलांडून अधिकाधिक अतीत काळाकडे सारखी वाचकाला नेत असते.

म्हणूनच वर म्हटले आहे, की कादंबरीच्या प्रारंभबिंदूचा निश्चित खुंटा गाडणे कठीण आहे. महाभारतात जशी कारणमीमांसेच्या कथांतून सनातनता सारखी व्यक्त होत राहाते, तसा काहीसा प्रकार ही कादंबरी वाचताना होतो. यांतील संवादांतून येणाऱ्या कथांतून, दंतकथांतून वैदिक काळ, उपनिषत्काळ, बौद्ध धर्माच्या उद्भवाचा काळ, मुसलमानांच्या आक्रमक आगमनाचा काळ, इसाई धर्मप्रवर्तकांच्या संथ पण ठाम धार्मिक प्रसाराचा काळ व्यक्त होत राहातो. आणि ही कथा (?) स्वातंत्र्योत्तर परिवर्तनांपर्यंत येऊन थांबते. थांबते म्हणजे पृष्ठसंख्येने थांबते. स्वातंत्र्योत्तर जीवनाच्या अनेकांगी प्रवाहात वाचकाला सोडून देते. म्हणजेच कथेला पृष्ठांची मर्यादा असली तरी कलाकृती जीवनप्रवाहाच्या गतिमानतेचे भान जागवत राहते. याचं थोडं स्पष्टीकरण आवश्यक आहे. कादंबरी संपताना माणसांची जी शेकडो रूपे, त्यांचे स्वभावधर्म, वृत्ती-प्रवृत्ती आपल्यापुढे येतात आणि त्यांतून जो जीवनाचा व्यामिश्र ओघ वाहात राहातो तो वाचकाच्या जगण्याच्या क्षणापर्यंत येऊन पोचतो.

कादंबरीकाराला काळाच्या कुठल्यातरी बिंदूपासून सुरवात करावी लागते. मात्र त्या काल-बिंदूत असलेल्या ऐतिहासिक, सांस्कृतिक आणि मानवंशशास्त्रीय आयामांची पुरेशी जाणीव कलावंताला असली तर अनुभवाच्या गांभीर्याला वजन येते. तसाच प्रकार 'कयर'मध्येही झालेला दिसतो.

एरूमत्र मठ कुणाच्या तरी वास्तव्यासाठी दिला जात आहे. हा कुणी तरी म्हणजे राजानं नेमलेला तलाठ्यांवर निगराणी राखणारा कानूनगो. ही घटनाच मुळी खळबळजनक असते. काहीशी गावच्या परंपरेला हादरा देणारी. ब्राह्मणांच्या निवासासाठी निर्मिलेल्या मठात, जिथे अखंड वेद-पारायण करणारे वैदिक राहू शकतात, जातपात माहीत नसलेला एक सरकारी अधिकारी येऊन राहणार आहे आणि त्याच्यासाठी डागडुजीचं, दुरुस्तीचं काम करण्याची जबाबदारी देवस्थानाच्या कारभाऱ्याला करावी लागते आहे. राजाज्ञेनं ब्राह्मण-वर्चस्वाला दिलेला हा पहिला धक्का असतो, आणि गावातील जनतेच्या मनात खोलवर रुजलेल्या ब्राह्मणविषयक आदराला आणि भीतीला थरथर कापायला लावणारी ही पहिली घटना असते. आगामी ब्राह्मण-वर्चस्वाची मुळं उखडून टाकणारी ही घटना जनसमूहाच्या मनात आगामी विनाशाची चाहूल ऐकवणारी असते. पण थोड्याशा प्रसादानं आणि खिरीनं एवढ्या मोठ्या परिवर्तनाचा नाइलाजानं स्वीकार करणारा गावचा कुटुंबप्रमुख आणि त्याची दारिद्र्यातून निर्माण झालेली लाचारी यांचं एखाद्या वाक्यात चित्रमय दर्शन जेव्हा पिळ्ळा घडवून आणतात तेव्हा त्यांच्या ताकदीची कल्पना येते. "क्रोधानं हिरव्यापिवळ्या झालेल्या कुरुप्पाशानला थोडीशी उषापूजेच्या प्रसादाची खीर मिळाली की तो थंड होईल; कारभाऱ्याला हे माहीत होतं." तकळी अशी इतिहास, संस्कृती, लोकमानसाच्या वृत्ती-प्रवृत्ती, सद्यःस्थिती आणि या सर्वांच्या भावी काळावर पडणाऱ्या प्रभावाचं पूर्वदर्शन घडवणारी घटना रंगवतात आणि त्या गंभीर घटनेच्या अवतीभोवती खेडुतांच्या जीवनांतलं रांगडं हास्य, टवाळकी, तिखट विडंबन, थोडासा अश्लील वाटावा अशा विनोदाची पखरण करीत आणि मधूनच कारुण्याचा एखादा धागा ओवीत जेव्हा प्रसंगाचं भरदार चित्र उपस्थित करतात तेव्हा त्यांच्या कसदार रंगतदार शैलीचं विलक्षण कौतुक वाटतं. आणि अशा प्रसंगांची

अनुक्रमणिका

घनदाट मालिका गुंफीत जेव्हा एक हजार पन्नास पृष्ठांची कादंबरी लिहितात तेव्हा त्यांच्या महाकाव्यीय प्रतिभेचं आश्चर्य वाटतं. अशा अनेक प्रसंगांतून कितीतरी सूचित गोष्टींच्या प्रकाशकिरणाचं जाळं उभं करीत ते कादंबरी पूर्ण करतात. भारतीय लेखकाची महत्काय कादंबरीही अशी घट्ट विणीची असते याचाही अचंबा वाटतो.

ही कथावस्तू मातीशी घनिष्ठपणे संबद्ध असलेल्या खेड्यातल्या अति सामान्य लोकांची आहे. या लोकांवर बहुतांशी शिक्षणाचे संस्कार नाहीत. मात्र त्यांची मने संस्कारित नाहीत असे नाही. हिंदू धर्मातील चांगल्या-वाईटाच्या विवेकाने, कर्मकांडाने, काही मूल्यांच्या संस्काराने आणि दृढ परंपरांनी ही जनता संस्कारित झालेली आहे. ब्राम्हणांचे वर्चस्व यांच्या मनावर असले तरी हा ब्राम्हण काही मूल्यांशी प्रामाणिक आहे अशी या लोकांची श्रद्धा आहे. मंदिर व मठ त्यांच्या अपार श्रद्धेची केंद्रे आहेत. हिंदू धर्मातील चिवट जातिवाद यांच्या रक्तातून वाहातो आहे. अंत्यज वर्ग (चांभार वर्ग) किंवा शूद्र वर्ग आपल्याला प्राप्त झालेल्या घृणास्पद जीवनाचा आपले प्राक्तन आणि पूर्वकर्माचे फळ म्हणून मनापासून स्वीकार करून ऐहिक, दैविक, आधिदैविक दुःख सहन करतो आहे. जगण्यापुरती भाताची पेज मिळाली आणि आजचा दिवस ढकलला की तक्रार करण्याचे फारसे कारण नाही, अशा सहिष्णू वृत्तीने मंदिरासाठी, मठासाठी आणि ब्राम्हणासाठी हा वर्ग अपार कष्ट करतो आहे. नायर जातीचा जमीनदार वर्ग ब्राम्हणाइतकाच यांना पूज्य आहे. ब्राम्हण व नायर वर्गातील स्त्रिया आणि शेतावर अपार कष्ट करणारे शूद्र व अंत्यज तक्रार न करता गुलामाचे जिणे जगत आहेत. जगणे हीच त्या सर्वांची आकांक्षा, इच्छा व महत्त्वाकांक्षा आहे. या शूद्र जातींतही उपजातींची दुर्भेद्य उतरंड आहे आणि त्यांच्यात रोटी-बेटी व्यवहार निषिद्ध आहे. नायरांमध्ये सुद्धा घराण्यांची उच्चनीचता आहे. या उच्चनीचतेमुळे कितीतरी स्त्रियांचे जीवन करुण झाले आहे. त्यांना आवडलेल्या पुरुषाशी लग्न करता येत नाही. कितीतरी पुरुषांना जीवन नकोसे, निरर्थक झालेले आहे. जातिपातीच्या कठोर भिंतीवर डोके फोडून मृतवत जीवन जगणारे अनेक स्त्री-पुरुष या कादंबरीत येतात. सामान्यपणे ब्राम्हण व नायर आपल्या जन्मजात वर्चस्वाच्या दिमाखात फिरत असले तरी त्यांचेही जीवन फारसे सुखमय आहे असे नाही. त्यांच्या सुखवस्तू जीवनावर काळाच्या परिवर्तनामुळे घणाघाती आघात होत आहेत. तशी या कादंबरीतली पात्रे सातत्याने सुखात आहेत, जन्मापासून शेवटपर्यंत सुखात राहिली आहेत, असे दिसत नाही. अनेकपदरी दुःख यांचे जीवन उद्ध्वस्त करीत असल्याच्या सर्वविनाशी लाटा या लोकसागरात सातत्याने येताना दिसतात.

यात ब्राम्हण आहेत, नायर आहेत, शूद्र आहेत, पुढे मुसलमान आणि इसाईही येतात. पण पूर्वार्धात ७/८ खेड्यांतल्या क्रमशः उद्ध्वस्त होत जाणाऱ्या नायर कुटुंबांच्या समग्र विनाशाची करुण कथा मोठ्या कुशलतेने वर्णिलेली आहे. हा विनाश वैयक्तिक गुणावगुणांपेक्षा कुटुंबांतील परंपरागत संस्कारामुळे अतिशय स्थितिशील समाजाला न सोसणाऱ्या बदलत्या कालप्रवाहाच्या आघातामुळे आणि बदलत्या काळाशी सर्जनात्मक नातेसंबंध स्थापित करून जीवनात लवचीकपणा न दाखवल्यामुळे विनाश घडून आलेला आहे.

तकळी काही कुटुंबांच्या ऱ्हासावर दृष्टी केंद्रित करतात आणि शैलीच्या नानाविध उपकरणांनी (पूर्वकाळातल्या घटना व कथा यांच्या निवेदनाने, पूर्वदीप्ती प्रणालीने, जनमानसात रुजलेल्या समजुतींच्या साहाय्याने इ.) त्यांच्या पूर्वसमृद्धीच्या, मानमरातवाच्या जिवंत छटा निर्माण करून त्यांच्या ऱ्हासातले कारुण्य अतिशय उठावदार करतात. या ठिकाणी एक गोष्ट लक्षात ठेवली पाहिजे. या कुटुंबांच्या ऱ्हासाची शोकपर्यवसायी कथा ते एक वेगळ्या विश्वाची वेदना-कथा म्हणून सांगत नाहीत. या विनाशाचा तुमच्याआमच्या जीवनाशी साक्षात संबंध असतो. म्हणजेच तकळींची साहित्यसृष्टी आगळीवेगळी अलौकिक कल्पनासृष्टी नसते. तिची पाळेमुळे आपल्या ऐहिक सृष्टीत घट्ट रुतलेली असतात.

'कयर' मध्ये तशी असंख्य कुटुंबे असतात. तकळींचं वैशिष्ट्य असं की या कुटुंबांचे काही सामान्य हिंदू धर्मातून आलेले समान विशेष असले तरी प्रत्येक कुटुंब वेगळं असतं. असंख्य कुटुंबांचं वैविध्य आणि माणसांचं वैचित्र्य तकळींच्या प्रतिभेचा कलात्मक शोध असतो. केरळ समाजात मातृसत्ताक व्यवस्था शंभर वर्षांपूर्वीपर्यंत अस्तित्वात होती. वयात आलेल्या मुलींचा विवाह होतो. नवरा पत्नीच्या घरी राहायला येतो. सामान्यतः रात्री मुक्कामाला येतो. घरचा कुटुंबप्रमुख मुलीचा मामा असतो. कुटुंबप्रमुखत्व कुणाकडे यायचं याचे नियम असतात, कुटुंबातल्या सर्वांनी त्याच्या आज्ञेत राहायचं असतं. कुटुंबप्रमुखानं सर्वांची जबाबदारी घ्यायची असते. विवाहित बाई मेली तर तिचा पती घर सोडून दुसरीकडे जातो. कुटुंबात एखादी लग्न झालेली बाई राहायला आली आणि तिचा नवरा वारला तर ती बाई कुटुंब सोडून आपल्या आईवडिलांच्या घरी जाते. कधी कुटुंबात वेगवेगळ्या शाखा होतात. मामाचे मोठे भाचे अन्यत्र जातात. कधी एखाद्या नायर कुटुंबात वयात आलेल्या मुलीचं पाऊल वाकडं पडतं. पण त्या मुलीला या बाबतीत फारसं सहन करावं लागतं असं वाटत

नाही. एखाद्या ब्राह्मणाला तिला धोती द्यायला सांगितलं (धोती देणं म्हणजे लग्न करण्याचा छोटासा समारंभ – सामान्यतः अगदी खाजगी) की कुटुंबाची इज्जत बचावते. अशा धोती देणाऱ्या ब्राह्मणालाही हे माहीत असतं. तो पत्नीच्या प्रियकराकडून पैसे उकळू शकतो. पत्नी अशा ब्राह्मण पतीला सोडून देऊ शकते. पती रात्री येतो तेव्हा दरवाजा बंद करून त्याची चटई आणि उशी दरवाज्यावाहेर ठेवली की संबंध तुटतो. स्त्री दुसरा नवरा करायला मोकळी असते, पुरुष दुसऱ्या स्त्रीला धोती द्यायला मोकळा असतो. असे संबंध फारसे भावनात्मक नसतात. तकळींनी अशी कितीतरी प्रकरणं या विशाल कादंबरीत रंगवली आहेत. त्यांचं वैशिष्ट्य हे की या प्रकारातही कितीतरी वेगळेपणा आणला आहे. त्यांची शैली इतकी वैविध्यपूर्ण आहे की असे प्रसंग वेगवेगळे तर वाटतातच; पण विलक्षण जिवंतही वाटतात. काही वाक्यांतच स्त्री-पुरुषांच्या संबंधातलं मांसलपण, त्यातला उबदारपणा, त्यातलं आदिम चैतन्य ते साकार करतात, तसंच अशा प्रसंगांतलं शोषण, क्रौर्य, विद्रूपता आणि व्यावहारिक सडेतोडपणाही ते व्यक्त करतात. अनेक घराण्यांच्या विनाशाबरोबर तकळी काही घराण्यांची उन्नती दाखवतात आणि त्याचा संबंध सामाजिक व राजकीय बदलत्या वास्तवाशी असतो. मातृसत्ताक पद्धतीचा हळूहळू होत जाणारा लोप आणि त्याच्या पाठची मनोवैज्ञानिक आणि आर्थिक कारणं ते जशी दाखवतात, तशीच जमीनसुधारणेच्या कायद्यांमुळे मातृसत्ताक कुटुंबव्यवस्थेवर झालेले आघात दाखवून हळूहळू दृढ होत चाललेल्या पितृसत्ताक कुटुंबव्यवस्थेचा आणि त्यांतून पुढे निर्माण झालेल्या विभक्त कुटुंबाचा वास्तवदर्शी आलेखही ते काढतात. हे सारं समाजशास्त्रीय वास्तव तकळींच्या निरीक्षणातून आलेलं असतं आणि या कलावंताचं वैशिष्ट्य असं की कुठेही भाष्य न करता, व्याख्यान न देता ते वाचकासमोर कुटुंबांच्या वेगवेगळ्या गतींची चित्रात्मक दृश्ये ठेवतात. तकळी अपवादात्मक स्थळीच अमूर्त भाष्यकार बनतात. अशी स्थळे फारच विरळ असतात.

जमिनीची वाटणी करायची आणि जमिनीची मालगुजारी धान्याच्या रूपाने न देता पैशाच्या रूपाने द्यायची नवी पद्धत त्रावणकोर शासन सुरू करू पाहत होते. यासाठी कोच्चुपिळ्ळै नावाचा अधिकारी येणार असतो. तो जमाना असा होता, की शेती करणाऱ्या धडधाकट माणसांना शोधून त्यांना जमीन दिली जात असे. पण जमिनीसाठी माजगुजारी धान्याच्या रूपात न घेता पैशांच्या रूपात घेतली जाणार हे जाहीर झाल्यामुळे सर्वांची धाबी दणाणली होती. जास्त जमीन आपल्याला दिली जाऊ नये म्हणून संबंधित अधिकाऱ्याची विनवणी चालू होती. तो जमाना असा होता, की नदीतून आलेल्या गाळानं माती सुपीक झाली होती. वीबियाणं टाकण्याचा अवकाश, मातीत मेहनत केली की "हजारपट द्यायला पंचमहाभूते तयार होती." (इथपासून सुरू झालेली तकळींची कथा शेवटी माती कशी नापीक होते, शेती करणं कसं व्यर्थ होतं या टप्प्यापर्यंत पुढे येते.) जमीन नावावर घेण्याचे टाळणारे गावकरी पुढे छोट्या छोट्या जमिनीच्या तुकड्यासाठी कोर्टकचेऱ्या करतात. गावकऱ्यांच्या श्रद्धेचे स्थान असलेले मंदिर वैभवाचे केंद्र असते. पण पुढे ते ओसाड होऊन जाते. ब्राह्मणांच्या निवासासाठी असलेला मठ पुढे पापाचाराचा अड्डा बनून जातो. ही सर्व परिवर्तनप्रक्रिया तकळींनी अतिशय धिम्या गतीने पण जीवनाचा गतिमान पट डोळ्यांसमोरून सरकावत चितारली आहे. ब्राह्मणाचे वर्चस्व इतके अपरंपार होते की तो सत्याचा, पुण्याचा आणि विवेकाचा आदर्श होता. त्याचा अपमान, अवमान, अवहेलना किंवा फसवणूक नरकाकडे नेणारी, असे मनःपूर्वक वाटत होते. त्याच ब्राह्मण वर्गाची सर्व दिशांनी झालेली अवनती आणि अवकळा तकळी चितारतात. मठाचा अधिकारी गणपती अय्यर आपल्या शोषक वृत्तीमुळे इतका तिरस्काराला पात्र होतो की त्याच्या फसवणुकीने भयानक चिडलेला पप्पुपिळ्ळै त्याला 'चांभार' म्हणून शिवी देतो. सर्व गावात ह्या घटनेचे पडसाद गुंजू लागतात. कोटांत्रा परिवार, कोन्तोतु परिवार या सर्व प्रतिष्ठित कुटुंबांतील स्त्रियांची प्रतिष्ठा संपून जाते. काही स्त्रिया खालच्या जातीच्या माणसांबरोबर पळून जातात वा शेतावर मोलमजुरी करू लागतात. 'कयर'चा पूर्वार्ध (पृ. संख्या ४१८) गावच्या वैभवाची, श्रद्धास्थानांची, नीतिमूल्यांची, शीलाची सर्वग्राही पडझड चितारण्यात संपतो.

गावच्या सामूहिक जीवनपद्धतींवर आणि मनावर तकळींच जबरदस्त अधिकार आहे. देखणा कोच्चुपिळ्ळै कानूनगो गावात येतो. त्याला खूश करण्यासाठी नजराणे देण्यापासून सर्व प्रकारची सेवा करण्यासाठी गावातील मुखियांमध्ये चढाओढ लागते. पण देखण्या कोच्चुपिळ्ळैची विद्रूप काळी चपट्या नाकाची पत्नी कुञ्जीलक्ष्मीअम्मा पाहून गावातील स्त्रियांमध्ये विलक्षण कुतूहल आणि जिज्ञासा निर्माण होते. एवढ्या राजबिंड्या माणसाची पत्नी इतकी कुरूप कशी आणि त्याहून विशेष म्हणजे दोघांच्यात इतका सलोखा कसा? सर्व तरुण स्त्रियांमध्ये उत्सुकता निर्माण होते. या कुञ्जीलक्ष्मीमध्ये असं काय आहे की हा देवसदृश पुरुष तिचा बंदा व्हावा! या जिज्ञासेचं, कुतूहलाचं आणि ते 'रहस्य' शोधण्याच्या प्रयत्नांचं वर्णन करताना तकळींची लेखणी विलक्षण क्रीडामयी बनते. नर्म विनोद आणि मानवी स्वभावावरचं गमतीदार भाष्य करण्यात तकळींचा उत्साह कारंज्यासारखा उडू

अनुक्रमणिका

लागतो. गावचा एक मुखिया कोच्चुमित्रप्पन आपल्या वयाचा फायदा घेऊन अधिकारी कोच्चुपिळ्ळैच्या ज्या तऱ्हेने फिरक्या घेतो ती शैली तकळींच्या लेखणीला आलेला बहरच असतो. तकळींची कुशाग्र बुद्धिमत्ता पानोपानी प्रकट होते आणि त्यासाठी त्यांना भाष्य करावं लागत नाही, की बुद्धीचं वेगळं चापल्य दाखवावं लागत नाही. त्यांची चतुर बुद्धी आणि कुशाग्रता त्यांच्या प्रभावकारी चित्रांकनपद्धतीतूनच प्रकट होते. गरज असते ती वाचकांनी विलक्षण अवधान ठेवून वाचण्याची. गावच्या लोकांत एक देशी गंध असलेला चलाखपणा असतो, तो चलाखपणा तकळी बरोबर पकडतात. गावच्या स्त्रियांत काहीसा धीट बोलघेवडेपणा आणि निर्लज्ज स्पष्टपणा असतो, कानगोष्टींतून काही मीठमसाला जोडून बातम्या पसरवण्याची कला असते. तकळींना त्याचं पुरेपूर ज्ञान असतं आणि त्याचा ते कलात्मकपणे उपयोग करून घेतात. हे सर्व करताना स्वतः तकळी आपल्या पात्रांना पुढे करतात आणि अदृश्य राहून सर्व गंमत उडवत असतात. गाववाले अधिकाऱ्याला खूश करण्यासाठी केळी, काकड्या आणून देतात आणि त्या कुजून दुर्गंध सर्वत्र पसरतो. शेवटी गावकऱ्यांनी भेटी आणू नयेत असा हुकूमनामा काढावा लागतो. यात अधिकाऱ्याचा चपरासी एक दुसरा महत्त्वाचा अधिकारी होऊन जातो. चपराशाचा रुबाब वाढतो, दरारा वाढतो. चपरासी जेव्हा कुणाला बोलावतो तेव्हा त्याची पाचावर धारण बसते. तकळी हळूच लिहितात – "चपराशाची हाक ऐकताच अजाणता बिचाऱ्या भल्या पणिक्कराला थोडी लघवी झाली तर ती त्याची चूक आहे का?" – अशी मार्मिक टीकाटिप्पणी तकळी सतत करत असतात. तसा अधिकारी काहीसा सज्जन आणि दयाळू असतो; पण त्याची लालची आणि महत्त्वाकांक्षी विद्रूप पत्नी सोन्याच्या नाण्यांची माळ घालू इच्छिते आणि चपरासी त्या सोन्याच्या नाण्यांसाठी गावातील मुखियांना हैराण करू लागतो. यात त्याला मदत होते ती कोटांत्रा कुटुंबप्रमुखाची. कारण तो सकाळी अधिकाऱ्याच्या घरी जातो तेव्हा त्याला एक कप कॉफी आणि केळ्याचे सुकलेले तुकडे मिळत असतात. अशा अनेक एकमेकांत गुंतलेल्या घटना आणि गोष्टी सांगून तकळी विलक्षण रंजकता आणतातच; पण मानवी स्वभावावर व जीवनावर जिवंत भाष्य करीत जातात!

गावातील जनतेच्या मनात असलेले पाप-पुण्याचे संस्कार, कुकर्म केल्यामुळे मिळणारे शाप आणि त्याची वाईट फळे, पूर्वकर्मांची या जन्मात द्यावी लागणारी किंमत, ब्राह्मणाला दिलेली वाईट वागणूक, प्रत्येक कार्यात आपल्या जातीच्या चौकटीचे काटेकोर परिपालन आणि त्याविरुद्ध काम केल्यास होणारी अपराधभावनेची जाचणूक, जीवनाच्या केंद्रस्थानी असलेली मंदिराची श्रद्धा, दिलेल्या शब्दाची, वचनाची, आश्वासनाची वूज राखण्याची धडपड, मृतात्म्यांच्या आशाआकांक्षा पूर्ण करण्याची तयारी, भुताखेतांच्या, पिशाच्यांच्या वावरासंबंधी आस्था, वडीलधाऱ्या माणसांबद्दल आदर, रूढ परंपरांबद्दल भक्ती, कर्मकांडावर आंधळी श्रद्धा – हे भारतीय सामान्य समाजाच्या मानसिक वास्तवाचे घटक आहेत. या घटकांच्या तपशीलाशी तकळींचा परिचय अगदी जवळचा आहे. 'कयर'मध्ये या गावातल्या जनजीवनाच्या सामूहिक मानसिकतेचा सगळा संदर्भ तकळी सहजपणे स्वीकारतात. अर्थात हे स्वीकारताना त्यांची स्वतःची भूमिका कोणती असावी हे सहज लक्षात येणे कठीण आहे. कारण ज्या तन्मयतेने आणि प्रेमाने ते या छोट्या माणसांची चित्रणे करतात, त्यांतून तकळी स्वतःची भूमिका कलात्मकपणे लपवून ठेवतात. मात्र या तन्मयतेला आणि आत्मीयतेला मधून मधून जाणीवपूर्वक छेद देतात तेव्हा त्यांच्या स्वतःच्या भूमिकेचा उलगडा होतो. तो छेद कोणत्या रूपाने ते देतात? अतिशय कलात्मकतेने ते तो देतात. हा छेद देताना ते नर्म विनोदाचे हत्यार वापरतात. हा विनोद काहीसा 'क्लासिक' स्वरूपाचा असतो. कोणत्याही दुसऱ्या भाषेत तो जसाच्या तसा येणं कठीण आहे (माझ्यापुढे आलेल्या हिंदी भाषांतरात त्यातला काहीसा भाग येतो. बराचसा भाग कल्पनेनं जाणून घ्यावा लागतो. म्हणूनच भाषांतरातून ही कादंबरी वाचताना कधी कधी काहीसा कंटाळवाणेपणा जाणवतो. पण असा भाग पुन्हा वाचला आणि तकळींच्या दृष्टिकोणाची किंवा आशयद्रव्याशी असलेल्या कोनाची नीट दखल घेतली की हा विनोद – स्मितहास्य उत्पन्न करणारा नर्म विनोद – लक्षात येतो). आशयद्रव्याशी अशी सावध तन्मयता फार कमी आढळते (मला अशा तऱ्हेचा विनोद मराठीत वा.म. जोशी यांच्या लेखनात मधून मधून आढळला आहे). आशयद्रव्याशी तकळींचे तिरकस नाते त्यांनी ज्या तऱ्हेने काही प्रमुख कुटुंबांची क्रमशः होत जाणारी उद्‌ध्वस्तता दाखवली आहे त्यावरूनही स्पष्ट होते. हा वास्तवाचा भाग आहेच; पण लेखकीय वृत्तीही प्रकट होते. तकळींचे वैशिष्ट्य हे की, हे सर्व वास्तव त्यातील तपशीलासह त्यांनी समाजशास्त्रज्ञाच्या वा मानववंशशास्त्रज्ञाच्या भूमिकेतून मांडलेले नाही. ते त्यांनी कलावंताच्या भूमिकेतूनही मांडले आहे.

तशी या महाकाय कादंबरीत असंख्य कुटुंबे आहेत. आणि त्यांच्यामुळे संपूर्ण भारतीय परिवेश चित्रित होतो. (केरळमधला मातृसत्ताक समाज काही बाबतीत वेगळा वाटला, तरी जमिनीशी बांधलेल्या अखिल भारतीय समाजाशी त्याचे ... एकरूपता

आहे.) काही प्रमुख कुटुंबांचे अतिशय थोडक्यात विहंगमावलोकन करणे औचित्यपूर्ण ठरावे.

कोटांत्रा कुटुंब गावात प्रतिष्ठित आणि संपन्न. कोटांत्रा कुटुंबास संतती नव्हती. वंश चालणार कसा? ही चिंता सर्वच भारतीय मनांत खोलवर रुतून बसलेली असते. पण कोच्चुपेण्ण एकच कन्या. ती गर्भवती होते. हा कोटांत्राच्या बागेत संचार करणाऱ्या गंधर्वाचा प्रसाद (वस्तुतः गावात आलेल्या देखण्या कोच्चुपिळ्ळैशी कोच्चुपेण्णचा संबंध असतो. कोच्चुपिळ्ळै शेषप्पन ब्राह्मणाला – कोच्चुपेण्णला धोती घ्यायला सांगतो. दरिद्री शेषप्पन सर्व उमजून कोटांत्राच्या एकुलत्या एक मालकिणीला धोती देतो आणि त्या कुटुंबाकडून रोज भरगच्च शिधा उपटतोच. शिवाय कानूनगो कोच्चुपिळ्ळैकडून मधून मधून पैसेही उपटतो. हा सर्व भाग तकळींनी अतिशय नाट्यमय ढंगाने उत्सुकता ताणून ठेवत रंगवला आहे). ब्राह्मणाने नायर कुटुंबातल्या एखाद्या अडचणीत सापडलेल्या तरुणीला धोती दिली की सर्व इज्जत बचावते आणि मुलांचा जन्म विधिवत् ठरतो. यांतून गावात मधून मधून थोडी थट्टेची लहर निर्माण झाली, तरी फारसे ताणतणाव निर्माण होत नसत. तशी ही समाजव्यवस्था खूपच लवचीक आणि सहिष्णु दिसते. कोच्चुपेण्ण एका अतिशय सुंदर मुलीला जन्म देते – तिचे नाव त्रिपुरसुंदरी. तिची जन्मकुंडली बनवण्यासाठी दुरून ज्योतिषी बोलावले जातात आणि वादही होतात. समझोताही होतो. हा सर्व भाग मोठा गंमतशीर वाटतो. कोटांत्राची मालकीण कोच्चुपेण्ण आणि क़ानूनगो कोच्चुपिळ्ळै यांच्यातही संघर्ष होत नाही. शेषप्पन ब्राह्मणाला सुद्धा आपल्या पत्नीला मुलगी झाली याचे सोयर नसते. त्याला हवा असतो तो रोजचा शिधा. ते सर्व सर्वांनी स्वीकारलेले असते. मात्र या सर्व कुटुंबांची श्रीमंती जमिनीशी निगडित असते. कारण एखाद्या वर्षी पाऊस पडला नाही, टोळधाड आली, कामाला माणसे नसली की सर्व ऐश्वर्य, प्रतिष्ठा आणि थाट फुगा फुटावा तसा फुटून जातो.

जमीनवाटपाचे काम अधिक पद्धतशीरपणे करण्यासाठी तमिळ अधिकारी नागमपिळ्ळैची नेमणूक झाली आणि गावात प्रश्न उभा राहिला. कानूनगो मोठा की नागमपिळ्ळै? गावातील जमिनींसंबंधी झगडे वाढू लागले आणि सर्व शेजारी विरोधी होऊ लागले. नागमपिळ्ळैची खुशामत वाढू लागली आणि जमीनवाटपातील हेराफेरीही. इथून पुढे कोर्टकचेऱ्यांच्या फेऱ्या वाढू लागल्या. तेवटी चपराशाचे महत्त्व वाढले. त्याचा खिसाही फुगू लागला. तकळी नुसता निर्देश करतात : "नागमपिळ्ळै थोडा अधिक गोरा झाला. तोंडावर तेज आलं, थोडं दोंद वाढलं अशी शंका येऊ लागली." नागमपिळ्ळैवद्दल भीती वाढली होती. गावचे प्रमुख बैठका करत होते आणि म्हणत होते,

"या प्रदेशात सर्वत्र त्याने धुमाकूळ घातलाय"; पण या नाराजीतून ठिणग्या उडत नव्हत्या, उलट स्थिती अशी होती, "आता नागमपिळ्ळै रस्त्याने जाऊ लागला, की आसपासच्या घरांत कुणी व्यवस्थित बसत नसे. विसाव्याच्या ठिकाणी बसलेले लोक उभे राहात. डोक्याला बांधलेला रुमाल कमरेला बांधत." नागमपिळ्ळैचा खर्चही गावच्या मंदिरातून केला जात असे!

एक काळ असा होता, की गावचे लोक पैशाच्या रूपाने मालगुजारी देण्याच्या भयाने जमीन घेऊ इच्छीत नव्हते. आता स्थिती अशी, की जमिनीच्या सीमांवरून भांडणे होऊ लागली होती. तकळी याचं वर्णन करीत नाहीत, भाष्य करीत नाहीत, ते चित्रमालिका समोर ठेवतात.

मंगलश्शेरी कुटुंबात माणसे भरपूर. स्थिती अशी, की तिथे "स्त्रियांची सेनासुद्धा वाढत होती. गृहस्वामी (कुटुंबप्रमुख) ला माहीतच नसायचं, की घरात किती पुरुष, किती बायका आणि किती पोरं आहेत!" तकळींना यातून अनेक मजेदार प्रसंग निर्माण करण्याची संधी मिळते आणि ते ती शांतपणे घेतात. "ही पोरं कुणाची आहेत याचाही पत्ता कुटुंबप्रमुखाला नसायचा... हे मंगलश्शेरी कुटुंब आहे. बाप कोणी का असेना, त्याचं काय एवढंसं!" अशी अवस्था. मंगलश्शेरीचा कुटुंबप्रमुख, इरविपिळ्ळै नागमपिळ्ळैच्या सहाय्याने जमीन घेतोच आहे. कोटांत्रा परिवार दारिद्र्याच्या सीमारेषेवर जोराने चालला आहे. कुटुंबप्रमुख कुणी व्हावं, याविषयी परंपरागत नियम आहेत. ते सामान्यतः पाळले जातात; पण कधी मंगलश्शेरी कुटुंबातला वयस्क माणूस पप्पुमामा निर्बुद्ध निपजतो आणि त्याचे स्थान इरविपिळ्ळै घेतो; मात्र पप्पुमामा आपल्या बायकोच्या घरी रहायला गेल्यावर दरमहा पंधरा पासरी धान्य तिथे पाठवले जाते. बायकांत कुरबुरी होतात. दुसऱ्या बायकांचा तोरा कमी करण्यासाठी प्रयत्न केले जातात. मोठ्या कुटुंबात कर्त्या पुरुषांत भांडणे होतात. शाखा वेगवेगळ्या होतात. मातुपिळ्ळै इरविपिळ्ळैला धान्याचा हिशेब विचारतो. इरविपिळ्ळैला तो अपमान वाटतो. कुटुंबे विभक्त होतात. इरविपिळ्ळै एका आठवड्यातच खाऱ्या पाण्यात घातलेल्या आंब्यासारखा सुरकुतलेला होऊन जातो.

एकूण ही कुटुंबव्यवस्था मोठी शुद्ध रक्ताची असते, असे नाही. स्त्री-पुरुषांच्या आदिम वासनेचे गडद रंग मोठ्या ताकदीने तकळी रंगवतात. त्यात त्या ग्रामीण जमिनीशी संबद्ध, नागर संस्कारांपासून अलिप्त आणि पशुजीवनाशी अधिक सान्निध्य असलेल्या समाजात रक्ताच्या उमाळ्याने जे शरीरसंबंध निर्माण

होतात, त्यांतले शक्य ते सर्व संकलित वैविध्य तकळी टिपतात आणि त्यांतली ऊब व्यक्त करतात. कानूनगो कोच्चुपिळ्ळै इतका देखणा असतो की, गावातील स्त्रिया त्याच्यावर झडप घालायला मनातून तयार असतात. त्याच्या विद्रूप बायकोला मोठ्या नवसाने गर्भ राहतो. तिचे बाळंतपण काढण्यासाठी गावातली एक अद्‌भूत व्यक्तित्व असलेली स्त्री दासी म्हणून येते. ही कल्याणी अम्मा इतकी सुंदर असते, पुरुषाला आकर्षित करण्यासारखे तिचे सौंदर्य इतके उत्तेजक असते की, गावातील प्रतिष्ठित चीरट्टा कैमळ सुद्धा काही क्षण वेडावून जातो. तिच्या विद्वान नवऱ्याने तिला सोडून दिलेले असते; पण तिच्या सदाफुली स्वभावात दुःख असले, तरी वैषम्य वा विद्वेष नसतो. जुन्या पोथ्यांच्या सुंदर अक्षरांत नकला करून व दाईची कामे करून ती उपजीविका करीत असते. कोच्चुपिळ्ळैचे आणि तिचे संबंध स्थापित होतात. उभयपक्षी पापाची टोचणी नसते. (तशी ती तकळींच्या कादंबरीतल्या जगात कुणाच्याच मनात नसते.) कोच्चुपिळ्ळैचे कायदेशीर मूल दाईला वाचवता आले नाही, तरी त्याच्यापासून राहिलेला गर्भ ती वाढवते. एका सुंदर कोच्चुपिळ्ळैसारख्या दिसणाऱ्या केशवला ती जन्म देते, वाढवते. कोटांत्रा कुटुंबातील कोच्चीपेण्णची मुलगी त्रिपुरसुंदरी आणि केशव दोन्ही कोच्चुपिळ्ळैचीच मुले. हे रहस्य गावात माहीत नसते, असे नाही; पण त्यातून तसे तणाव निर्माण होत नाहीत. कारण इथे कादंबरी बनवण्यासाठी त्या समाजावेगळे कल्पित असे काही नसते. मात्र तकळींनी यांच्यातील संबंधांचा मोठा कलात्मक उपयोग पुढे करून घेतला आहे. स्त्री असेल आणि ती वयात आली असेल, तर एखाद्या गाईप्रमाणे हंबरत बैलाच्या शोधात व्याकुळ होणारच, इतके साधे गणित या समाजाला मान्य असते. जिथे वयात आलेली स्त्री असेल, तिथे पाय घसरणारच! एखाद्या ब्राह्मणाने धोती दिली (लग्नाचा अगदी साधा समारंभ), की घराण्याची प्रतिष्ठा अकलंक राहिली. थोडीफार थट्टा, टिंगल-टवाळी गावकऱ्यांनी केली, तरी त्यातून अटीतटीचे प्रश्न उभे राहात नाहीत. विलक्षण सहिष्णू असा हा समाज. या कादंबरीत असंख्य पात्रे आहेत. पंधरावीस पात्रे प्रामुख्याने पुढे येतात. कल्याणी अम्माचे पात्र हे त्यांपैकीच. अतिशय प्रभावी, वेगळे, रंगतदार आणि करुणेचा उद्रेक निर्माण करणारे. कल्याणी अम्मा कोच्चुपिळ्ळैच्या कायदेशीर अर्भकाला वाचवू शकत नाही. मनःपूर्वक प्रयत्न करूनही वाचवू शकत नाही. या प्रसंगात गावच्या सर्व बायकांची प्रतिक्रिया मोठी बोलकी असते – "एका बाईने पुरुषांना पिळून किती सोने जमवले! ते अश्रू व्यर्थ थोडेच जाणार!" ही टिपणी विरूप कुञ्जीलक्ष्मीला सुंदर पती मिळाला, म्हणून निर्माण झालेल्या ईर्ष्येची सामूहिक अभिव्यक्ती तर होतीच; पण आपल्या पतीच्या अधिकाराचा फायदा घेऊन नजराण्याच्या रूपानं कुञ्जीलक्ष्मीनं जमवलेल्या संपत्तीबद्दलचीही ईर्ष्या होती. तिच्याबद्दलची घृणा होती. अशा एखाद्या वाक्यातून सबंध ग्रामीण मानसिकता जागोजाग व्यक्त करण्याची तकळींची ताकद अनेक ठिकाणी प्रकट होते.

ग्रामीण जीवनाची सामूहिक अभिव्यक्ती तकळींनी सर्वत्र केली आहे. सर्व लोकांचं जीवन जमिनीवर येणाऱ्या पिकांवर – भाताच्या उत्पादनावर आणि नारळांवर अवलंबून असतं. गंमत ही, की एखाद्यां वर्षी भरघोस पीक आलं तर देवस्थानचं उत्पन्न प्रचंड वाढतं आणि मग देवासाठी सोन्याची छत्री विकत आणायची, की हत्ती विकत घ्यावयाचा यावर पंचांची खडाजंगी होते. भरघोस पीक आल्यावर देवस्थानावरची वाढलेली श्रद्धा पीक कमी आल्यामुळे उपास करावे लागले तरी कमी होते असं मात्र नाही. "आमचं देवस्थान आहे. देवस्थान ऐश्वर्यपूर्ण झालं तर सर्व कुटुंबेही ऐश्वर्यपूर्ण होतील आणि देवस्थानात तंगी आली, तर या गावातल्या कोणत्याही घरात चूल पेटणार नाही." या देवस्थानची व्यवस्था पाहाणाऱ्यांवर इतकी श्रद्धा असायची की, जर कोणी चोरीचपाटी, लांडीलबाडी करील तर तो पापाचं प्रायश्चित्त भोगेल, हा विश्वास अतिशय खोलवरचा. (म्हणूनच पुढे जमाना बदलल्यावर देवस्थानं दरिद्री झाली, तरी त्यांचे पंडे गर्भश्रीमंतच राहिले). देवस्थानच्या विश्वस्तांना संपत्तीचा जमाखर्च विचारणे म्हणजे एक प्रकारचा धार्मिक विद्रोहच होता.

या गावात फारसं शिक्षण नाही. एखादा ईच्चरन आशान आणि त्याचा शिष्य परमु आशान ग्रंथ वाचतात. शीलान्तिपिळ्ळी कुटुंबातील कल्याणी अम्मा शिकलेली असते; पण या गावात कल्याणी अम्माच्या शिक्षणाचं, समजूतदारपणाचं, सदैव प्रसन्न असणाऱ्या स्वभावाचं फारसं कौतुक नसतं, कौतुक असतं ते तिच्या दिसण्याचं! "कल्याणी अम्माशी गप्पा करताना कोणीही पुरुष अर्ध्या स्त्री-सुखासाठी अगदी उतावळा होत असे." अरसिक चीरट्टा कैमळ सुद्धा कल्याणी अम्माला पाहिल्यावर विचलित होत असे. 'अरुण अधरात विकसलेल्या मधुर स्मितानं कैमळच्या अंतर्मनात एक खळबळच माजवून टाकली.' "कल्याणी अम्मा जायला लागली की एक खास सुगंध चारी बाजूला पसरत असे... तिच्या शरीराचा तो गंध होता." स्त्रीच्या कामुकतेचं, तिच्या खुणावणाऱ्या अंगविक्षेपांचं अतिशय प्रभावी वर्णन करण्यात तकळी वाकबगार आहेत आणि तितक्याच ताकदीनं ते कल्याणी अम्माच्या सदैव हसऱ्या चेहऱ्यामागचं दुःखही रंगवू शकतात. स्त्री-पुरुषांच्या उन्मादक प्रमादांचं चित्रणही अतिशय सूचकतेनं तकळी करू शकतात; पण या सर्वांना या कादंबरीत स्थान

तितकंच मिळतं, जितकं यात व्यापलेल्या जीवनानुभवात ते वस्तुतः असतं. याचा अर्थ असा की, तकळी कामभावनेच्या गंडानं प्रभावित झालेले लेखक नाहीत. त्यांचं मन तसं 'नॉर्मल' आहे, त्यात सर्व जीवनरसांना जीवनात सामान्यतः असतं तितकंच आणि तेवढंच स्थान ते कादंबरीत देतात.

हा केरळीय मातृसत्ताक समाज काहीसा विचित्र वाटतो. यातला परमु आशान गावातला सर्वांत विद्वान माणूस आणि पूज्यही; पण कोटांत्रा परिवार किंवा कोन्नोत्तु परिवार या परिवारापेक्षा स्वतःला उच्च मानणार. या कुटुंबात गृहस्वामी आपल्या वयात आलेल्या भाच्यांना पाहाणार नाही. मोठा भाऊ वयात आलेल्या धाकट्या वहिणींचे तोंड पाहाणार नाही. मात्र स्त्रिया सामान्यतः एकाच पुरुषाला पती म्हणून निवडत आणि आजन्म त्याच्याशी निष्ठेने राहात. एखादी कोच्चिट्टुली अम्मा मात्र पहिल्या पतीनंतर परमु आशान सारख्या विद्वान माणसाला स्वीकारण्याचे धाडस करते. तिच्या पहिल्या पतीच्या मुलीला गर्भवती अवस्थेत परमु आशान पाहतो. त्याचा तोल सुटून तिला काठीने मारतो. प्रायश्चित्त म्हणून काशीला जायचे ठरवितो. कल्याणी अम्मा कानूनगो कोच्चुपिळ्ळैपासून गर्भवती असते. एखाद्या ब्राम्हणाकडून तिला धोती दिली गेली असती, तर हा अपमानास्पद प्रसंग उद्‌भवला नसता. परमु आशानचा काय दोष? गावच्या मताने सारा दोष वेळेवर धोती न देणाऱ्या कोच्चिट्टुली अशांचाच होता. परमु आशान गाव सोडून जाणार म्हणून सारा गाव हळहळतो. शीलान्तिपिळ्ळीमध्ये पंडितांची परंपरा होती. दोनशे वर्षे त्यांनी इस्टेट केली नाही; पण पांडित्य जोपासले. काशीला जाताना परमु आशान कल्याणी अम्माला घरातल्या दुर्लभ आणि महत्त्वाच्या ग्रंथांचे रक्षण करण्याचे काम सांगतो.

कल्याणी अम्मा स्वतः हुशार असते. जुन्या हस्तलिखितांच्या सुंदर अक्षरात प्रती बनविण्याचे काम ती करते. मोबदला जो मिळेल तो घेते. गावातल्या अनेक स्त्रियांची बाळंतपणे काढते. तिचा मुलगा केशव याला ती शाळेत धाडते. 'हरी श्री' न शिकवता शिक्षण सुरू करणारी शाळा तिला विचित्र वाटते. पण काळाची पावले ओळखून ती केशवला शाळेत पाठवते. केशव तिथे शिकवली जाणारी सर्व विद्या आत्मसात करतो. त्याची महत्त्वाकांक्षा असते, सरकारी शिक्षक व्हायचे आणि आईच्या हातावर दरमहा मिळणारे दहा चकम ठेवायचे. दुसरी इच्छा असते, आपल्या शाळेतील मैत्रिणीबरोबर – कोच्चीतेळीबरोबर – विवाह करण्याची. या दोन्ही आकांक्षा पूर्ण होत नाहीत. कोरी, चांभार सर्व जातींच्या मुलांना शाळेत प्रवेश द्यायचा, या सरकारी हुकूमाला गावकऱ्यांचा प्रचण्ड विरोध असतोच. ते शाळा चालू देत नाहीत. शाळा बंद करावी लागते. शाळेच्या निमित्ताने होणाऱ्या सामाजिक घडामोडींचा मोठा जिवंत चित्रपट तकळींनी वाचकांसमोर ठेवला आहे. भारतीय समाजात जातिवादाच्या विषामुळे सर्वग्रासी नाश कसा पसरला आहे याचे मोठे प्रभावी चित्रण तकळी करतात. त्यात त्यांचे स्वतःचे भाष्य असत नाही; पण सर्व चित्रच इतक्या प्रभावीपणे ठेवले जाते, की भाष्य करण्याची गरजच राहात नाही. केशव आणि कोच्चीतेळी यांचं प्रेम विवाहात परिणत होऊ शकत नाही. केशवचे कुटुंब खालच्या दर्जाचे मानले जाते. कोच्चीला निष्प्रेम जीवन जगावे लागते – पोरांना जन्म देत. केशवला आपला बाप कोण आहे हे माहीत होते; पण त्याबद्दल त्याच्या मनात फारसे द्वन्द्व माजत नाही; पण कोच्चीशी लग्न होत नाही याचे त्याला अतिशय वाईट वाटते. त्याची शाळा बंद पडते. तो एका मुसलमान व्यापाऱ्याकडे मुनीम होतो. त्याची आई मरते. हे शीलान्तिपिळ्ळीचे वार्यन्या कुटुंब मुळचे बौद्ध असते. उत्तरेकडून जे विद्वान बौद्ध लंकेपर्यंत गेले, त्यातले काही केरळमध्ये राहिले. मातीशी एक झाले. समाजात मिसळून गेले. पण त्यांची वेगळी जात हिंदू समाज विसरू शकला नाही. विवाह करण्याचा विचारही केशवच्या मनात येत नाही. तो प्रामाणिक व विश्वासू मुनीम होतो; पण आतल्या दुःखाने झिजून अकाली वृद्ध दिसू लागतो. तो गाव सोडून तीर्थयात्रा करण्याचे ठरवतो. बनारसला जाऊन पुढे बौद्ध विहार पाहण्याचे ठरवतो. गावचे सगळे लोक त्याला भेटतात. आणि शेवटी येते ती कोच्ची – अंगाखांद्यावर पोरं घेऊन! केशवचे हे आतले दुःख शब्दांची आतपबाजी न करता तकळींनी समर्थपणे व्यक्त केले आहे. हे वार्यन्या कुटुंब जवळजवळ इथे संपुष्टात येते. या कादंबरीत अनेक रसात्मक प्रसंग आहेत. त्यांतला कोच्ची-केशवची भेट हा विलक्षण वेदना देणारा प्रसंग आहे. मात्र याचे आवाहन होईल, ते सृजनशील वृत्तीने वाचणाऱ्या समंजस वाचकाला; कारण कोच्ची-केशवची प्रत्यक्ष भेट कशी झाली याचं वर्णन तकळी करीत नाहीत.

या विश्वात एक चीरट्टा कैमळ कुटुंब आहे. गावच्या देवमंदिराचा कारभार करणाऱ्यांपैकी एक प्रमुख चीरट्टा. कोन्नोत्तु कुटुंबाचा प्रमुख देवमंदिराच्या भांडारगृहाच्या चाव्या आपल्या वारसाकडे न देता चीरट्टा कैमळकडे देतो. देवस्थानच्या कारभारात चाललेल्या लांड्यालबाड्या त्याने बंद करण्याचा प्रयत्न केला. पण चीरट्टा कैमळचा प्रभाव कमी होतो. त्याचाच भाचा किट्टुण्णि कैमळ आट्टित्तरा खानदानातल्या स्त्रीशी लग्न करतो. आट्टित्तरा घराण्यातल्या स्त्रिया पायापर्यंत पोचणारी साडी नेसतात. आणि तीही पांढरी. कुलीन स्त्रिया असे करीत नाहीत. संबंध ठेवला आणि त्या घरातले अन्नही खाल्ले! हे चीरट्टा घराण्यात कधीच

घडले नव्हते! जमानाच बदलला होता – "जेव्हा कली परिपक्व होईल, तेव्हा निश्चितपणे काहीच करता येणार नाही! ... धान्य आणि नारळ चोरून भाचे आता आपल्या बायकांना देऊ लागले हा सर्व कलीचा प्रभाव आहे. कली मातलो आहे. आणखी काय सांगणार?" या चीरट्टा घराण्यात धन होते, लोक होते, चीरट्टा मालकिणीचेच पाच-सहा पती होते! नंबुद्री ब्राह्मण आणि तामिळ ब्राह्मण! म्हाताऱ्या, प्रौढा, तरुणी अशा मिळून सतरा स्त्रिया छोट्यावड्या मालकिणी होत्या! चिरुता मालकीण मेली तेव्हा तिचा पती गणपतीपोट्टी आपली पोर घेऊन आपल्या घरी गेला. मुलांनी समजावून सांगितले की मृत्यूनंतर तुमची दशक्रिया घरी केली जाईल. पण त्याने ऐकले नाही. पत्नीच्या मृत्यूनंतर तिथे राहाणे योग्य नव्हते. म्हणूनच मातृसत्ताक कुटुंबात पत्नीच्या आधी आपण मरावे अशी इच्छा सर्व करीत. "मठात राहाणारे, विवाह करणारे दुसरे लोक त्या म्हाताऱ्याचं प्रयाण पाहून दीर्घ निःश्वास घेत. जसे पिकलेल्या पानाला गळताना पाहून विवेकी हिरवे पान कापू लागते. – आज मी, उद्या तुम्ही". पण अशी निवासस्थाने तशी रिकामी राहात नसत. त्या घराण्यातल्या चक्की मालकिणीला छत्र देणारा शेषय्या तिथे आला. हा शेषय्या म्हणजे कोटांत्रा घराण्यातल्या मालकिणीला तिची इज्जत वाचवण्यासाठी धोती देणारा ब्राह्मण. मात्र कोटांत्रा घराण्यातून मिळणाऱ्या शिध्यावरचा हक्क त्याने सोडला नव्हता. ब्राह्मणाचा लोभ! कोटांत्रा घराण्याची परिस्थिती खालावली तरी अंतिम धान्याचा वाटा मिळेपर्यंत हा हक्क ब्राह्मणाने सोडला नाही.

चीरट्टा कैमळने देवस्थानच्या किल्या ताब्यात घेतल्या आणि देवस्थानचा कारभार शिस्तीत आणण्याचा व शुद्ध करण्याचा प्रयत्न चालवला. पण ते त्याला जमले नाही. चीरट्टा कैमळ वृद्ध झाला. त्याच्या घरातच त्याला विरोध व्हायला लागला. कर्जापोटी जमिनी गहाण पडू लागल्या. देवस्थानच्या उत्सवात त्याने भाग घेतला नाही, भाण्डारघराची चावी दिली नाही. पुढारी मंडळींना कुलूप तोडून उत्सवासाठी वस्तू वापराव्या लागल्या. पुढे तालुक्याच्या कोर्टात कज्जे सुरू झाले. भाण्डारघरात सोन्याची छत्री नव्हती! "ती सम्पत्ती देवाची आहे असा विचार जुन्या जमान्यात होता. तो जुन्या अधिकाऱ्यांचा जमाना होता. वाळूचा एक कण सुद्धा तळव्याला लावून ते नेत नेसत. देवालयाच्या बागेत चालताना चिकटलेली धूळ झाडूनच ते पुढे जात. आजचे अधिकारी कसे होते?... जुने पर्व गेले. जमाना बदलला. आता कुणाचंही काहीही कुणीही गटवू शकत होता!" – चोऱ्या होऊ लागल्या, गावजेवणासाठी धान्य कमी पडू लागलं. जुने लोक घाबरून उत्सवाकडे फिरकत नव्हते. चीरट्टा कैमळवर फसवल्याचा आळ आला. गावातील उत्सवात आता मोठ्या परिवारातल्या स्त्रिया व्हरांड्यात येऊन बसू लागल्या. श्रीमंत बायका दागिन्यांचे प्रदर्शन करू लागल्या. जमाना बदलत चालला. पुरुष स्त्रियांच्या हातातील बाहुली बनू लागले.

तकळींनी अशा किती तरी घराण्यांच्या विकासाचा व ऱ्हासाचा तपशील मोठ्या चित्रात्मकतेने रंगविला आहे. कोटांत्रा परिवार, कोन्नोत्तु परिवार, चीरट्टा कैमळ परिवार, किती तरी. या सर्व परिवारांतल्या माणसांमध्ये वैविध्य आहे. समाजजीवनाचे असंख्य तपशील या कादंबरीसृष्टीत जिवंतपणे स्पंदन करू लागतात. हा एक जुन्या जमान्याकडून नव्या जमान्याकडे जात चाललेल्या जीवनप्रवाहाचा समग्र आलेख आहे.

तकळींचं जीवनाच्या समग्रतेवर अटळ लक्ष असतं. त्यांच्या कादंबरीविश्वात ब्राह्मण, नायर वा तत्सम वरच्या वर्गातीलच कुटुंबे असतात असे नव्हे; त्यांत खालच्या श्रेणीतले शेतकरी आहेत, चांभार आहेत, बाटलेले मुसलमान आहेत, ख्रिश्चन धर्म स्वीकारलेले पूर्वीचे हिंदू आहेत, पारसी आहेत, भारतात येऊन स्थायिक झालेले वा अस्थायी रूपात राहाणारे इंग्रजसुद्धा आहेत.

यात औताचं कुटुंब त्यांनी मोठ्या तपशीलाने चित्रित केले आहे. हा तेल गाळणारा पूर्वीचा हिंदू. पुढे त्याने ख्रिश्चन धर्म स्वीकारला. औताची पत्नी आणि मुलं घरी उंडणीचे तेल काढून गावची सोय करीत. औता मात्र ताडीच्या नशेत फुकट फौजदारी करणारा. त्याच्या मुलाशी (वर्कीशी) होत असलेले त्याचं भांडण म्हणजे दोन पिढ्यांतले अंतर. मात्र वर्की तसा जुन्या संस्कृतीत वाढलेला. बापावरोबर भांडला, तरी त्याचा मान ठेवणारा, काळजी घेणारा. जमिनीच्या वाटपावर निरीक्षण करायला नेमलेल्या तमिळ ब्राह्मणाशी – नागमपिळ्ळैशी औताने संधान बांधले होते. कानूनगो कोच्युपिळ्ळै आणि नागमपिळ्ळै यांच्यातल्या वैमनस्याचा काही फायदा घेत आपली पकड घट्ट करणारा औता नागमपिळ्ळैच्या आसपास सदासर्वदा असायचा. इसाई आणि कर्मठ ब्राह्मण यांच्यातला धर्मभेद बाह्य आचरणापुरता असला, तरी स्वार्थासाठी ते एकजीव होत. गणपती अय्यर स्वामी आणि गावातील इतर धर्मांचे, वर्णांचे लोक यांतही असेच संबंध असायचे. यांच्या लांड्यालवाड्यांचे मोठे प्रभावी चित्रण तकळी करतात. औता म्हातारा झाल्यावर आपल्या जुन्या परिचितांना भेटायला जातो. काही मित्र मेलेले असतात, काही वृद्ध झालेले असतात. बहुतेक ब्राह्मण व नायर कुटुंबे दारिद्र्याच्या आगीत होरपळत असतात. जाणीव व नेणीव यांच्या सीमारेषेवर असलेल्या औताच्या या भूतकाळाच्या संबंधांची मोठी मार्मिक चित्रे तकळींनी काढली

आहेत. ब्राम्हण वर्ग रसातळाला जात असतो. मुसलमान व इसाई कुटुंबे काहीशी समृद्धीच्या वाटेवर वाटचाल करीत असतात. जातिभेदाच्या संकुचितपणामुळे, कर्मकांडाच्या अतिरेकामुळे हिंदू समाजातला लवचीकपणाच संपलेला असतो. मात्र तकळी कुठेही विशिष्ट धर्माबद्दल अनादर दाखवत नाहीत. त्यांच्यापुढे असतो जो चांगला, वाईट, मिश्र स्वभावाचा माणूस.

यात तीन बायकांच्या दादल्याचे मोठे प्रणयकारी चित्रण आहे. चेन्नन आणि त्याच्या तीन बायका यांच्या परस्परसंबंधांचे मोठे विलक्षण पण वास्तव चित्र यात दिसते. चेन्नन चांभार आणि तो ज्या बाईच्या पाठी लागला होता, ती कोच्चिरा यांच्या प्रणयाचे रांगडे पण उत्कट चित्रण म्हणजे या कादंबरीतल्या असंख्य रसात्मक प्रसंगांतला एक प्रभावी प्रसंग आहे. गाय, म्हैस यांच्यासारखी कोच्चिरा विकारविवश होऊन गरजत असे. आपल्या जातीबद्दल तिचे एक कर्तव्य होते. रक्त, मांस, पाणी आणि मज्जा आहे. चेन्नन नावाच्या सांडाला विकार दाबून जाताना पाहून त्याच्या वासाचे अनुकरण करीत हुंगत हुंगत ती जायची. हे प्रेम आहे काय? हेच तर प्रेम आहे! प्रेमाची अशी कितीतरी रूपे तकळींनी दाखविली आहेत.

शारीर आकर्षणापासून सुरू झालेले हे प्रेम पुढे इतक्या वेगळ्या उदात्त पातळीवर जाते की, चारही जीव एकमेकांसाठी जीव ओवाळून टाकायला सिद्ध होतात. यांचा एकुलता एक मुलगा वट्टत्तान वयात आल्यावर यांच्यापासून वेगळा होतो. तो आपली जात सोडून माशांचा व्यापार करणाऱ्या मुसलमान व्यापाऱ्याकडे नोकरी करू लागतो. पैसे मिळवतो, थैली घेऊन घरी परततो. आयांना आनंद होतो; पण बापाला त्याच्या अंगाला सुक्या माशांचा दुर्गंध येतो. पैशाची थैली त्यांना मोह पाडू शकत नाही. जात सुटल्याचे दुःख अधिक होते (धर्मांतर केल्यावरसुद्धा जातीचे संस्कार कसे घट्ट राहातात हे तकळींनी मोठ्या कुशलतेने सांगितले आहे). मुलगा परत न येण्यासाठी जातो. दुराव्यामुळे चौघांच्या जीवनात एक पोकळी निर्माण होते. आतून पिचवून टाकणारी निरर्थकता त्यांना आत्महत्येच्या सीमेवर नेते. गाव सोडून भटकंती करता येत नाही. त्यांना चैन पडत नाही. वंश वाढायला मूल नाही याची भयावह जाणीव हिंदू मनाला - सामान्य जनतेच्या मनाला कशी कुरतडत असते, याचे अतिशय मार्मिक चित्र तकळी काढतात.

या कुटुंबाचा मुलगा वट्टत्तान पुढे सुंदर मुसलमान मुलीशी लग्न करून, मुसलमान धर्म स्वीकारून परीत या नावाने व्यापार करतो, श्रीमंत होतो. छोटा मालिक होतो. पुढे त्याच्या वंशातला पीरुक्कण साहेब. वट्टत्तान नावाचा कुणी पूर्वज हिंदू होता, तो नायर होता. तो चीरट्टा घराण्यातला होता. त्यांचं चीरट्टा अष्टकोण भवन प्रख्यात होते. अशा कथा प्रचलित होत्या. (खरे म्हणजे या दंतकथांत खूपच बदल झालेले असतात. वट्टत्तान चांभार कुळातला होता. तकळींनी मोठ्या कौशल्याने दंतकथांचे मानसशास्त्र कसे असते याकडे अंगुलिनिर्देश केला आहे. त्यांनी तो अनेक ठिकाणी केला आहे.) पीरुक्कण साहेबाच्या पत्नीला एकदा तरी त्या अष्टकोण भवनात राहायचं होतं. (ही पूर्वजां-विषयीची ओढ की विजयाकांक्षा?) पीरुक्कण साहेबांना हा हट्ट सहज पुरवणे शक्य होते. कारण चीरट्टा घराण्याचे घर व जमीन त्यांच्याकडे गहाण होती. ते घर कब्जात घ्यायचा न्यायालयीन हुकूमनामाही त्यांना मिळालेला होता. तकळी वेगवेगळ्या सूत्रांना सहजपणे एकत्र जोडण्यात आणि त्यांतले वैचित्र्य व्यक्त करण्यात मोठे वाकबगार लेखक आहेत. ही कादंबरी वाचताना वाटते, यातला बराचसा मसाला दुसऱ्या एखाद्या लेखकाच्या हाती पडला असता, तर त्याने चांगली रहस्यकथा निर्माण केली असती. गुंतागुंतीचे जाळे विणून उत्कंठा वाढवली असती. तकळी वास्तवाची घट्ट पकड सोडत नाहीत आणि वास्तवातील चमत्कृती अशा कुशलपणे रंगवतात की, त्यांच्या योजकपणाचे कौतुक वाटते आणि असे असंख्य प्रसंग पाठोपाठ येऊनही त्यांत कुठे प्रयत्नपूर्वक प्रयोगशीलता आहे, संयोजन आहे असे वाटत नाही.

हे पीरुक्कण साहेब जेव्हा कब्जा घ्यायला जातात तेव्हा मुलेबाळे घेतलेल्या दरिद्री आणि रुग्ण बायका घराबाहेर आलेल्या पाहिल्यावर, त्यांची दयनीयता, त्यांचे कारुण्य आणि त्यांचे दारिद्र्य पाहिल्यावर पार विरघळतात आणि सर्व कब्जा सोडून निघून जातात. हा मानवतेचा प्रचण्ड उमाळा इतका सहज, उत्स्फूर्त आणि अकृत्रिम वाटतो, इतका मितभाषी आणि आंतरिक वाटतो की, इथे सर्व धर्म, जात, अहंकार, अभिमान, अस्मिता, जेत्याचा अहंकार सर्व काही विरघळून जाते. (तकळींनी असे खूपच प्रसंग सहजपणे चितारले आहेत. ज्या गर्भिणीची सोडवणूक करण्यासाठी कल्याणी अम्मा सर्व विरोध ठोकरून जाते आणि चांडाळ जातीतल्या त्या स्त्रीची सोडवणूक करते तो प्रसंग असाच रसात्मक आहे).

तकळींनी मुसलमान धर्माचे आक्रमण आणि ख्रिस्ती धर्माच्या शहाजोग प्रसाराचे चित्रण करतानाही कुठेच तोल सुटू दिला नाही. कुठेही आक्रमकता दाखवली नाही. हिंदू धर्मातला जातीयवाद कसा सर्वविनाशी आहे हे सांगतानाही कुठेही विशिष्ट अस्मितेची ढाल घेतली नाही. त्यांची समग्र दृष्टी सखोल मानवतावादी आहे. पण कुठेही उपदेशवाद त्यांच्यातल्या कलावंतावर मात करीत नाही.

अनुक्रमणिका

एकूण बदलत्या कालमानाचा रेटा अभिजातपणाचा आणि उच्चवर्णीयतेचा दंभ टिकू देत नाही. नायर स्त्रिया खालच्या जातीतल्या श्रमकर्त्यांबरोबर पळून जायला तयार होत आहेत. कोच्चिट्टिळ्ळिरी देवस्थानच्या नाविकाबरोबर गर्भवती झाल्यामुळे पळून जाऊ इच्छिते. ते जमत नाही हा भाग वेगळा. दारिद्र्य वरच्या जातवाल्यांना खालच्या जातवाल्यांच्या घरी अन्नासाठी जायला भाग पाडीत आहे. वृद्ध पिढीतला मूल्यविवेक संपत चाललेला आहे. तरुण पिढी वय, वर्ण, वर्ग यांच्या वर्चस्वाला जुमानीत नाही. तकळींनी हे सर्व आपल्या कादंबरीच्या घटना-प्रवाहातून स्पष्ट होऊ दिलेले आहे. तकळींचे मोठे वैशिष्ट्य हे, की कादंबरीचा वैचारिक पीळ घट्ट आणि दृढ आहे. त्याची व्यापकता आणि खोली कसदारपणे सर्व कादंबरीत समाविष्ट आहे. पण हे सर्व भाष्यातून वा व्याख्यानांतून येत नाही. गावचे पुढारीपण वयस्क व गुणवान माणसांपेक्षा काहीशा 'मसल पॉवर' असणाऱ्या गुंडांकडे जात आहे. उप्पंपरम्पुचा कुञ्जन, मुक्केलीचा परमु कर्णाव, चूतारामचा इट्टणान या त्रिमूर्तींनी गावाची सर्व सूत्रे हाती घेतली आहेत. सत्ता आणि पैसा यांसाठी वाटेल त्या मार्गाने जाण्याची त्यांची तयारी आहे. कोरी, चांभार, मुसलमान यांसाठी शाळा सुरू करण्याला त्यांचा विरोध आहे. पण हळू हळू सरकारी धोरणांपुढे त्यांचाही विरोध चालत नाही. मुले शिकू लागली आहेत. पुढे शिकून भविष्य उजळावे अशी इच्छा काहींच्या मनात उगवत आहे.

हळू हळू मातृसत्ताक कुटुंबव्यवस्था ढासळू लागली आहे. भाचे कुटुंबप्रमुख मामाविरुद्ध बंड करीत आहेत. कुटुंबे विभक्त होत आहेत. एका पतीने एका पत्नीबरोबरच राहावे असा विचार स्त्रियांना अधिक सुरक्षितपणाचा वाटू लागलेला आहे. तुण्डिलच्या चक्कीने नायर स्त्रियांच्या दुःखाचे कारण सांगितले आहे – "आपल्याला पसंत असलेल्या पुरुषांशी लग्न करणं नायर स्त्रियांच्या नशिवातच नाही. माझ्या दृष्टीने अरक्काट्टुची नाणी नशिबवान आहे. या मुलखात हीच एकटी भाग्यवान आहे." गृहस्वामीने स्त्रियांच्या मनाचा विचार न करता आपल्या इच्छेने त्यांचा विवाह ठरवण्याच्या पद्धतीविरुद्ध हा विद्रोह आहे. पुढे ती म्हणते, "एका पुरुषाने लग्न केल्यावर त्या स्त्रीबरोबर आनंदाने जीवन व्यतीत करायचं असेल तर त्या पुरुषानं तिचं पालनपोषण केलं पाहिजे. त्या स्त्रीनं त्याची काळजी घ्यायला हवी. मुलांना बाप असायला हवा. केवळ नावाचा एक माणूस असून नाही चालणार. इसाई लोक कसे आहेत? काहीच नसताना ते कसे समृद्ध झाले?" हे सर्व सांगताना तकळींनी या व्यक्तव्याच्या पूर्वी घटनांचा, व्यक्तींचा व त्यांच्या दुःखांचा व्यापक संदर्भ उभारलेला असतो. म्हणून अशी व्यक्तव्ये अनुभवाचा भाग म्हणून व्यक्त होतात. किती तरी स्त्रियांच्या विषम विवाहाची दुःखद कथा तकळी सांगतात. लग्नानंतर कोणतीही जबाबदारी न घेता बायकापोरांना सोडून जाणाऱ्या पुरुषांच्या अन्यायाच्या घटना ते चितारतात. आवडलेल्या पुरुषांशी विवाह न करता आल्यामुळे आयुष्यच निरर्थक झालेल्या स्त्रियांची वेदना ते साकार करतात. या बंधनांतून पळून जाणाऱ्या अपवादात्मक जोडप्याचे चित्रणही ते करतात. शिवाय प्रेम आणि आपुलकी असलेल्या चांभाराच्या तीन बायका व चांभाराच्या वैवाहिक सुखमय जीवनाचा आलेखही ते काढतात (पुढे वेगळ्या कारणांसाठी ती सर्व माणसे दुःखी होतात). विशेष म्हणजे मातृसत्ताक कुटुंबामध्ये फुगलेल्या सदस्यांच्या संख्येचा आर्थिक भार सांभाळणे कसे तापदायक व अशक्य होत चाललेले आहे याचाही ते निर्देश करतात.

समाजात हळूहळू धर्म, जात, लिंग यांच्या आधारावर होत असलेल्या हजारो वर्षांच्या अन्यायाविरुद्ध धिमा आणि तीव्र अशा दोन्ही प्रकारचा विद्रोह निर्माण होत होता. स्त्रिया मातृसत्ताक समाजव्यवस्थेतील अन्यायाविरुद्ध जाग्या होत होत्या. खालच्या जातींतील मुले शिक्षणासाठी शाळेत जाऊ लागली होती. गणपती अय्यरसारख्या प्रतिष्ठित ब्राह्मणांच्या खोटेपणाविरुद्ध शेतकरी खवळून उठत होता. वरच्या जातींतल्या स्त्रियांना पोटासाठी खालच्या दर्जाची कामे करण्यासाठी घराबाहेर यावे लागत होते. इट्टियेप्पन चांभार मुलाला शाळेत घालण्यासाठी वाटेल ते करण्याला तयार होता. कुञ्जनपिळ्ळै आणि कर्ताव या वरच्या जातीच्या गाव-प्रमुखांनी त्याला गावच्या नाल्यात बुडवून ठार केल्याची कथा पसरली होती. पण शाळेत खालच्या वर्गातील मुले जायची प्रक्रिया आता बंद पडणार नव्हती. कुटुंबातील वडीलधाऱ्यांचा मान आता संपत होता. औताची सून घरात मांस शिजवीत होती. पण औताच्या पानात त्यातले काही पडत नव्हते. ख्रिश्चनधर्मी कुटुंबांची गोऱ्या अधिकाऱ्यांबरोबर घसट वाढत होती. तोम्माची पत्नी कुञ्जली पतीच्या धंद्यात सहभागी होते. इतकेच नव्हे, तर तोम्माच्या पार्टीला आलेल्या इंग्रज अधिकाऱ्याबरोबर शेतात जाते. तोम्मा तिकडे दुर्लक्ष करतो. ख्रिश्चन धर्म स्वीकारलेला अन्तोणी, तोम्मा, औता यांत एकमेकांबद्दल वैमनस्य असतेच. धान्याच्या रूपाने मालगुजारी न देता पैशाच्या रूपात द्यायची प्रथा सुरू झाल्यावर समाजव्यवस्थेला धक्के बसलेच होते. आता शेतमजुरीही पैशाच्या रूपात दिली जाऊ लागली आणि त्यामुळे विशिष्ट मालकांकडेच मजूर जाऊ लागले. पैसे मिळू लागल्यावर छोटे धाबे उघडले. खाण्याच्या पद्धती बदलू लागल्या. जीवनव्यवस्थाही अर्थकेंद्रित झाली आणि नैतिक मूल्यव्यवस्था ढासळू लागली.

हा सर्व बदल तकळींनी वाङ्मयकलेच्या – विशेषतः कादंवरीच्या – सर्व रूपांसंबंधीच्या अटी पाळून दाखवला आहे, हे त्यांचे मोठे वैशिष्ट्य आहे.

* * *

कादंवरीच्या दुसऱ्या भागात (पृ. ४२१-७३३) एका आधुनिक युगात वाचक प्रवेश करतो.

सुरुवात अशी आहे – "देवालयाच्या वागेत गिधाडांनी वास्तव्य केले आहे – हुऑ हुऑ करीत आहेत". गावातील केंद्रस्थानी असलेल्या देवस्थानाची ही स्थिती आहे. जुन्या कुटुंबप्रमुखांना खूपच दुःख झालेले आहे. कलियुग आता पिकू लागले आहे. देवनिन्दा आणि ब्राह्मणनिन्दा होऊ लागली आहे. याचे कारण ब्राह्मणांनी आपले कर्म आणि कर्तव्य सोडून नव्या काळात सम्पत्ती वाढवण्याचा विचार सुरू केला आहे. पूर्वी देणेघेणे केवळ शब्दांच्या आधारे होत असे, आता दस्तऐवज लिहावा लागतो. रजिस्ट्री करावी लागते. देवस्थानची व्यवस्था कोण पाहाणार, कुठून पाहाणार हे प्रश्न कठीण होऊन वसलेले आहेत. देवाची जी कामे गावातील स्त्री-पुरुष स्वेच्छेने आणि आनंदाने करीत होते, ती कामे टाळण्याकडे प्रवृत्ती वाढली आहे आणि जीवनसंघर्ष इतका तीव्र होऊ लागला आहे, की यावद्दल लोकांना दोष देणेही फारसे ठीक नाही. मंदिरातल्या उत्सवावरही अवकळा आलेली आहे. निरुत्साह आहे. ब्राह्मणांवर भुकेकंगालीची अवकळा आलेली आहे आणि एके काळच्या प्रतिष्ठित कोन्नोत्तु खानदानातील कोञ्जुतेवी दही विकून गुजराण करू लागली आहे. कोञ्जुतेवी मुसलमान वस्तीत जाऊनही दही विकू लागली आहे आणि शरीरविक्रयही! या भयावह अवकळेचे मोठे हृदयद्रावक चित्र तकळींनी रेखाटलेले आहे!

मुसलमानांच्या आक्रमकतेचा आणि जबरदस्तीने धर्मपरिवर्तन करवून आपली संख्या वाढवण्याचा क्रम सुरू झाला आणि त्यातून उद्‌भवलेल्या अनेक कठोर, क्रूर, करुण घटना तकळींनी वर्णिल्या आहेत. धर्मपरिवर्तन केलेले हिंदू आपली जमात वाढवण्यासाठी अधिक कठोर होत होते. पण त्यांच्यांत कुठेतरी आपल्या मुलांचा अभिमान होताच. तो आपल्या जातीची अस्मिता टिकवून धरण्यात व्यक्त होत असे, हिंदूंच्या चालीरीती जीवनव्यवहारात चालू ठेवण्यात दिसत असे, किंवा आपल्या जमिनी व कोठ्या यांच्या लोभात व्यक्त होत असे. आपल्या गावची जमीन त्यांना विलक्षण आपली वाटे.

या नव्या जमान्यात एक मोठी घटना घडली. मातव्वर घराण्यातल्या मातुपिळ्ळैला त्याचा भाचा ईच्चरपिळ्ळै एक दिवशी सांगतो, "मी-मी माझा विवाह ठरवला आहे". कोणाही भाच्याने गृहस्वामीला असे यापूर्वी सांगितल्याचे ऐकिवात नव्हते. विवाह होतो. पण थोड्याशा खालच्या जातीतल्या मुलीला पिळ्ळै घराण्यात सन्मानाने प्रवेश मिळत नाही! मात्र तिच्या नवऱ्याने आपल्या बायकोसाठी आपल्या बिरादरीत भ्रष्ट होणे स्वीकारले. वदलत्या जमान्याचा हा प्रभाव होता. त्याला मुलगी झाली. खानदानाला आधारशीला प्राप्त झाली. तिचे नाव कुञ्जिमाळु. इथून पुढे नव्या प्रथा सुरू झाल्या. चेन्नाट खानदान भयानक दरिद्री. या कुटुंवात काहीसा गुंड पण कर्तवगार मुलगा निपजला – कुञ्चू. त्याने कुञ्जिमाळुला मागणी घातली आणि तिच्या पित्याने – ईच्चरपिळ्ळैने त्याला मान्यता दिली. मान्यता देताना मातृसत्ताक कुटुंवातल्या आणखी काही प्रथा मोडल्या. ईच्चरपिळ्ळैने अट घातली – मुलीला दुःख द्यायचे नाही. शेवटपर्यंत तिचा व कुटुंबाचा प्रतिपाळ करायचा (यापूर्वी पत्नीच्या निर्वाहाची जबाबदारी पतीवर नसे. ती मामावर असे.). ईच्चरने कुञ्चू गुंड आहे इकडे लक्ष दिले नाही. तो मनाचा स्वच्छ आणि दिलेला शब्द पाळणारा कर्तवगार आहे, हेच पाहिले. चेन्नाट खानदान कुञ्चूच्या नेतृत्वाखाली भरपूर वर येईल ही ईच्चरपिळ्ळैला खात्री होती. खानदानी प्रतिष्ठेला हळू हळू सुरूंग लागत होते. हळू हळू जमिनीची खरेदी कुटुंवप्रमुखाच्या नावावर न होता स्त्रियांच्या नावावर व्हायला लागली होती. कुञ्चू चेन्नाट वकिली डावपेचांत तरवेज होता. आपल्या आणि आपल्या सासऱ्याच्या नावावर जमिनी खरेदी करण्याचा त्याने सपाटा लावला होता आणि तो समजदार आणि समर्थ कुञ्चू झाला होता. तरीही कुञ्चू आपल्या घरात सुखी नव्हता. पत्नीला तो घरी आणू शकत नव्हता. तिच्या हातचे भोजन करू शकत नव्हता. शरीरसंबंध चालले होते. मुलेही होत होती. मुलगी गौरी चेन्नाट कुटुंबात गेली तर तिला वेगळ्या पंगतीत, वेगळ्या ताटात वाढले जात होते. एका ताटात जेवणारे चेन्नाट कुटुंबातील पुरुष कुञ्चूला चांगले पदार्थ खाऊ देत नव्हते. कुञ्चू रात्री कुञ्जिअम्माकडे यायचा – अर्धपोटी. शेवटी चोरून पत्नी पतीला भोजन वाढू लागली. आपल्या मुलीला पुढ्यात घेऊन कुञ्चू जेवू लागला – अगदी पोटभर... "आपल्या रक्तानं उत्पन्न झालेल्या संततीबरोबर बसून तिला खायला घालत भोजनं करणं हा केवढा मोठा आनंद आहे! यात एक खास प्रकारची तृप्ती असते." नायर घराण्यातल्या खानदानी विषमतेच्या आणि भोजनादींच्या रूढींच्या संदर्भात हा प्रसंग वाचताना वाचकाला दैन्य आणि कारुण्य यांच्या संमिश्र अनुभवाचा मोठा बोध होतो. सर्व मानवंशशास्त्रीय आणि सामाजिक संदर्भ रक्तात भिनल्याशिवाय असे रसदार प्रसंग निर्माण करता येणे केवळ अशक्य आहे.

अनुक्रमणिका

तकळींची दृष्टी समग्रतेवर असल्यामुळे मातृसत्ताक कुटुंब-व्यवस्था व ती तुटताना जमिनीसंबंधी व संपत्तीसंबंधी निर्माण होणारे कोर्टकचेरीतील दावे व इतर भानगडींची मोठी रोचक चित्रणे ते करतात. त्यांत माणसांचे स्वभाव आणि कायदेशीर बौद्धिक क्लृप्त्यांचे गुंतागुंतीचे जाळे असते. इच्चरपिळ्ळैच्या मृत्यूनंतर वीस दिवसांनी पत्नी उण्णाचिअम्मा वारली. त्यांच्या परस्परप्रेमाचे काहीसे अबोल चित्र मोठे उत्कट आहे आणि त्याचबरोबर जुन्या मातृसत्ताक पद्धतीप्रमाणे जमीन-जायदादीचा ताबा घ्यायला आलेल्या माधवन पिळ्ळैच्या स्वार्थी डावपेचांचा मोठा प्रभावी दृष्ट्यालेख तकळींनी काढला आहे. ज्या घराण्याला समृद्ध करण्याकरता कुञ्चुनायरने जिवाची पराकाष्ठा केली, त्या घराण्यातल्या सदस्यांनी त्याच्यावर आडवळणाने केलेल्या आरोपांमुळे त्याला आलेल्या निराशाजनक अनुभवाचा मोठा प्रत्ययकारी बोध त्यांनी दिला आहे. तकळींच्या लेखनाचा आणखी एक बारकावा जाणवतो. कथेच्या प्रवाहात सर्व घटना सरळपणे घडत जातात असे वाटते आणि त्यांतील योजक कुशलता अर्थात पुढच्या गुंतागुंतीसाठी केलेली तयारी नंतर जाणवते. बऱ्याच वेगवेगळ्या धाग्यांना कुठेतरी एकत्र आणून गाठ मारावी, तशी ही कुशलता दिसते. मात्र त्यात आकस्मिक व कृत्रिम असे काही न जाणवल्यामुळे त्यांच्या सृजनशील कुशलतेचा विस्मयकारी आनंद वाटतो.

देशात गांधींचा प्रभाव वाढत होता. जातीच्या अभिमानावर आघात होत होते. नायरांना/चांभार-चांडाळांच्या पोरांचे शाळेत येणे अगदी नापसंत होते; पण खालच्या समाजात जागृतीही होत होती. कायद्याचा आधारही त्यांना मिळत होता. राजकीय नेतृत्वही त्यांच्या जागृतीकडे लक्ष देत होते. कुञ्चुनायर आणि कुञ्चुमाळुअम्मा यांच्यात संघर्ष होते. व्यवहारी कुञ्चुमाळुअम्मा बदललेला जमाना पाहात होती. पतीने अनिच्छेने पत्नीच्या आग्रहाने आपल्या मुलाला कोरी, चांभार, चांडाळ ज्या शाळेत येतात त्या शाळेत घातले. तकळी हे सर्व पात्रांच्या आणि घटनांच्या मांडणीतून व्यक्त करतात. शीलान्तिपिळ्ळीच्या केशवन्‌ला काळाची साथ नव्हती. त्याला चांभारांना शिकवता आले नाही. शाळा बंद झाली; पण त्याला जमले नाही ते कुञ्चन नायर या शिक्षकाला पुढे जमू शकले. काळ बदलला होता. कुञ्चन नायरच्या रूपाने गांधीवादी नेतृत्व गावात उदयास येत होते. कुञ्चन नायरने कोरी जातीच्या लोकांबरोबर पंक्तीत बसून जेवण केले. ही एक क्रांतिकारी घटना होती. गावात पोस्ट ऑफिस उघडले. तकळींनी या घटनेच्या आधारे काही मजेदार प्रसंगांची निर्मिती केली आहे. गावातल्या अशिक्षित लोकांमध्ये पोष्टातील पत्रामुळे एक वेगळीच गंमतीदार प्रतिक्रिया निर्माण होते. केरळ समाजाच्या रक्तात भिनलेली ताडी ती पिऊ नये यासाठी आंदोलन सुरू झाले. घराण्यातल्या संपत्तीची वाटणी सदस्यांनुसार असेल, हा नवा कायदा येऊ घातला होता. यामुळे गृहस्वामीचे वर्चस्व संपणार होते. संपत्तीची ही वाटणी घराण्यांना अधिक दरिद्री करणार होती. कुटुंबातील माणसे पोटासाठी गावाबाहेरच नव्हे तर दूर देशात-विदेशात जात होती. तिथून गावात पैसेही पाठवीत होती. काही धाडसी माणसे जंगलात जाऊन जमिनी लागवडीस आणत होती. ख्रिश्चन लोक नव्या वस्त्या वाढवीत होते. नव्या जमिनीवर रबराच्या बागा करण्याचे प्रयत्न होऊ लागले. यांतून घरातल्या स्त्रियांचे दागिने घेऊन त्यांना निर्धन करण्याचे प्रयत्नही होऊ लागले. घराघरांत भांडणाची बीजे पेरली गेली होती. ज्यांनी जीव तोडून, अंगमेहनत करून कुटुंबाची संपत्ती वाढवली, त्यांना आपली संपत्ती विभागली जाणार याचे अतोनात दुःख होत होते आणि ते स्वाभाविकही होते. मातृसत्ताक पद्धतीला मिळालेल्या धक्क्यांतून काही प्रश्न उद्‌भवणार होते. काही प्रश्न गंमतीदार वाटतात; पण ते खऱ्या आंतरिक ऊर्मीतून निर्माण झाले होते. चेन्नटन म्हणतो, "एखाद्या स्त्रीने खानदानात पतीशिवाय गर्भ धारण केला आणि मुलाला जन्म दिला, तर त्याचे रक्षण करण्यासाठी खानदान आहे. तो पोरगा मोठा होईल. ही गोष्ट मोठी नाही काय? यापुढे मात्र सर्वनाश होणार आहे." नट्टाशेरी म्हणतो, "एक गोष्ट नक्की, सदस्यांप्रमाणे संपत्तीचे विभागणी झाली, की नायर स्त्रियांसाठी एकमात्र परमेश्वरच आश्रय असेल." हे प्रश्न समाजशास्त्रीय दृष्ट्या अगदी योग्य असे आहेत; पण हे सर्व वाचताना तकळी शिवशंकर पिळ्ळा मिस्किलपणे या सर्व गोष्टींकडे पाहात आहेत असे वाटते. (माझ्या समोर जे हिंदी भाषांतर आहे ते ठीक आहे; पण त्यात कितीतरी ठिकाणी तकळींच्या शैलीतला नर्म विनोद गळाला असावा, असे वाटत राहाते.) या कुटुंबव्यवस्थेच्या विघटनात मामा आपल्याबरोबर राहावा, असे मात्र कोणत्याच भाच्याला व भाचीला वाटले नाही.

गावात स्वातंत्र्यांदोलनाचे वारे वाहू लागले होते. पालत्तोळ नंबुदरीच्या घरून येणारा शिळा भात आपण खाणार नाही, असे कुञ्चाचीचा मुलगा कुञ्चन ठणकावून सांगतो. आईच्या मृत्यूनंतर कुञ्चन पुरोहिताकडून अंतिम संस्कार करून घेत नाही, तिच्या तोंडात भात घालीत नाही. आईच्या अस्थींचे पावित्र्य पाळण्याचे कामही करीत नाही. अस्पृश्य वर्गातील लोक राजमार्गावरून बिनधास्त चालू लागले. नंबुद्री, नायर, कोरी, चांभार, चांडाळ सर्वांसाठी एका पंक्तीत भोजनसमारंभ होऊ लागले. "वन्दे मातरम्"ची गर्जना छोटी मुले निर्भयपणे करू लागली. शिंप्याकडून नव्या तऱ्हेचे कपडे शिवून घेण्याची विद्यार्थ्यांना गरज भासू लागली.

या सर्वापाठीमागील भावनात्मक ताणतणाव तकळी मूर्त करतात. जुन्या पिढीला काय वाटतं? – त्यानंतर श्रीधरन उण्णी पुढे बोलला, "आमचं जग राहिलं नाही. आता कुञ्चु नायर ही पुढची दुनिया. वस्त्रहीनांची दुनिया येते आहे. आम्ही वस्त्रधारी राहू, सकाळी शरीरशुद्धी करणारे राहू, ईश्वरविश्वास, गुरुभक्ती, ब्राह्मणभक्ती, राजभक्ती ठेवणारे राहू. पुढची पिढी आमच्या कब्जात येणारी नाही."

कादंबरीच्या दुसऱ्या भागात गावागावांपर्यंत पोचलेले विचारांचे, आंदोलनांचे, सुधारणांचे प्रवाह चित्रित केले गेले आहेत. तकळींचे वैशिष्ट्य हे, की त्यांनी गावातील जमिनीचा, हवेचा, पाण्याचा, लोकसंस्कृतीचा आणि समाजस्तराचा संदर्भ जरासुद्धा नजरेआड केलेला नाही. या वैचारिक प्रवाहांविषयी भाष्य केले नाही. त्यांचा गावजीवनावर जो जसा आणि जितका प्रभाव पडला, तो कलात्मकपणे मांडला आहे.

गांधीवादी विचारांनी आणि जीवनप्रणालींनी भारलेला युवक कुञ्चन नायर हा गावातला प्रमुख कार्यकर्ता. त्याचा आश्रय, त्याची साधी राहाणी, सूत कातणे, प्रार्थना, अहिंसा, सत्य आणि ब्रह्मचर्य यांचा पाठपुरावा, हृदयपरिवर्तन आणि आत्मशुद्धीसाठी आत्मक्लेश व उपास, स्त्रियांच्याकडे पाहण्याची काहीशी भित्री आणि बुजरी वृत्ती, प्रवचने या सर्वांचा तकळींनी मोठा चित्रवेधक वेध घेतला आहे. हा वेध घेताना गांधीवादातील सामान्य जनजीवनाशी संगतिपूर्ण नसलेला अतिरेकी संयम आणि त्याचे परिणाम यांचे वर्णन करताना तकळींची लेखणी मिस्किल होते. गालांतले हास्य उत्पन्न करते; पण कुठेही सहानुभूतिशून्य होत नाही. या युवकाच्या पापविषयक कल्पनांमुळे स्त्रियांकडे पाहताना त्यांच्याशी वागताना तो कसा काहीसा अस्वाभाविक होतो, याचे वर्णन तकळींनी खुबीदारपणे केले आहे. गांधींच्या वाढत्या प्रभावामुळे आश्रम स्पंदित होत होता. आणि तरुण मनाच्या वृत्ति-प्रवृत्तींशी मेळ न बसल्यामुळे निर्जीवही होत होता, याचे दृक् चित्र प्रभावी आहे. कुञ्चनच्या आश्रमात कोणीच येत नव्हते. येत होती ती एक कार्त्यायनी. तरुण आणि काहीशी स्वच्छंदी, कुञ्चन नायरला भ्रष्ट करण्याचा जणू तिने विडाच उचलला होता. कुञ्चन नायर एकटा प्रार्थना करतो आहे. प्रार्थनेत सहभागी व्हायला फक्त कार्त्यायनी येते. प्रार्थनेसाठी येणाऱ्याला नको कसे म्हणणार? कुञ्चनची प्रार्थना मात्र मनासारखी होत नाही. कुञ्चनच्या मानसिक ताणतणावांचे, मोहाचे, संयमाच्या असफल प्रयत्नांचे, मोठे प्रत्ययपूर्ण चित्र तकळी काढतात. गावच्या विशिष्ट संदर्भात गांधीवादी तत्त्वज्ञान किती सार्थ ठरले आहे, असा प्रश्न निर्माण करण्याइतके भरीव चित्रण तकळीनी केले आहे. कार्त्यायनीशी कुञ्चन नायरचा संबंध होतो त्याचे प्रत्यक्ष वर्णन तकळी करीत नाहीत. पण त्याच्या भयावह एकेटपणाचे, निराशेचे आणि आत्मग्लानीचे जे चित्रण ते करतात, त्यातून ते सूचित होते. शेवटी अलप्पुषा येथे जाऊन येतो असे सांगून गेलेला कुञ्चन स्वतःच फास लावून आत्महत्या करतो. तकळी लिहितात : "कुञ्चन नायरने कायद्याप्रमाणे जे मृत्युपत्र लिहिले, त्याप्रमाणे वेरिप्पुरक्कळच्या बागा आणि घर पुतुप्परंपिळ्ळच्या कार्त्यायनी आणि तिच्या उदरात जे मूल आहे त्याला दिले गेले... विवाह न होता गर्भवती झालेल्या कार्त्यायनीला कुणीही विचारले नाही, की याला जबाबदार कोण? तकळी स्त्री-पुरुष संबंधांचे वर्णन मोठ्या चवीने करतात; पण कार्त्यायनी आणि कुञ्चन यांच्या संबंधाचा तपशील न देता त्यांनी तो सुचविलेला आहे. एखाद्या आदर्शवादी मनाच्या अपराधबोधाची जाणीव असतानाचे हे कर्म उघडपणे लिहिण्यासारखे थोडेच असते? असा अनुभवानुसारी विवेक तकळींच्या लेखनांत प्राचुर्याने दिसतो.

कुञ्चू नायर चेन्नाटनचा मुलगा मणिकण्ठन इंग्रजी शाळेत जातो. गरीब कुटुंबातून बऱ्यापैकी शाळेत गेलेल्या मुलाचे घरचे, मनाचे आणि शाळेचे सर्व प्रश्न चित्रमय भाषेत ते वर्णितात. त्याच्या पौगंडावस्थेतल्या मानसिक ताणांच्या अनेक रूपांची चित्रे ते उभी करतात. मणिकण्ठन कविता लिहितो; पण गणितात तो फार कच्चा असतो. आपल्या शिक्षणपद्धतीत असे हुषार विद्यार्थी भरडले जातात. त्यांचा शिक्षणसंस्थेवरचा विश्वास उडतो. त्यांच्या मनात अनेक न्यूनगंड निर्माण होतात. भोजन करताना त्याचे वडील म्हणतात; "जेव्हा पोरगा इंग्रजी शिकायला लागला तेव्हा सर्व उलटापालट झाली. जो स्तोत्र-पाठ त्याने आज केला तो अशुद्ध होता." हा आणखी वास्तवाचा पेच. पोटात पोटभर बरे अन्न नाही आणि शाळेतील शिक्षकांच्या अपेक्षा मोठ्या, दुस्वासही मोठा. मॅजिस्ट्रेटचा मुलगा आपला डबा उघडतो. इतर मुले मुंग्या आलेले अन्न बाहेर टाकतात. ते खाण्यासाठी भिकारी खिडकीबाहेर उभे असतात. तकळी वर्णन करतात, "मणिकण्ठन आणि दोस्तांसाठी भात नसे, काजूगर नसत, जांभळे नसत, गवतात वाढलेली रानटी फळेही नसत. जेव्हा सांबार आणि आमटीचा वास यायचा, तेव्हा आठ डोकी वर उठायची. मुंग्या आलेला टाकून दिलेला भात खाणारे लोक जे या दुनियेतील नसतात, त्यांची डोकी! बायका आणि मुलं एकसाथ, मॅजिस्ट्रेटचा नोकर, मोठ्या मालकाचा नोकर, सर्व खिडकीजवळ धावून येत तेव्हा ती डोकी खाली जात. मॅजिस्ट्रेटचा नोकर म्हणे; "सर्व भात खातायत. तरी ही डोकी वर करून बघतायत. मुलाला दृष्ट लागायची." "पाठीमागे घाण वासाचे पाणी वाहात असताना –

अनुक्रमणिका

फौजेत होते. काही मरत. त्यांच्या तारा येत. एक पोस्टमन ज्या गौरी मालकिणीकडे राहात होता, जिच्या हातचं भोजन घेत होता, तिचे दोन्ही मुलगे फौजेत होते. या दोघांत वेगळेच स्नेहाचे अनुबंध निर्माण झाले होते. मात्र या अनुबंधाची पातळी वेगळी होती. स्त्री-पुरुषांच्या कामभावनेची मोठी उत्तेजक पण संक्षिप्त चित्रे काढणाऱ्या तकळींनी यांचे जे निर्विषय संबंध दाखवले आहेत, त्यावरून तकळींच्या बहु-आयामी लेखकीय व्यक्तिमत्त्वाची कल्पना येते. दोघेही प्रौढ होती; पण वासना मेली होती असे नव्हे. पण एकमेकांशेजारी झोपूनही हे संबंध निर्विषय राहिले. पोस्टमन काहीसा अस्वस्थचित्त दिसू लागला, शेवटी राजीनामा देऊन गाव सोडून निघून गेला. दुसरा पोस्टमन आला. नंतर रहस्य उलगडते. दोन्ही मुलगे दीड-एक वर्षापूर्वीच लढाईत मारले गेले होते. पोस्टमन मात्र दोन वर्षे दोघांच्या मनीऑर्डरचे पैसे गौरी मालकिणीला देत होता! तकळी सामान्य माणसातले असामान्यपण अगदी वास्तववादी दृष्टीने कसे पाहातात; माणसाच्या जीवनातील कारुण्य आणि त्याचे माणूसपण कसे उभारतात, त्याचा प्रत्यय देणारा हा प्रसंग. असे पाच-पंचवीस रसात्मक प्रसंग तकळींनी कादंबरीत पेरून ठेवलेले आहेत. दुसऱ्या महायुद्धाचा गावजीवनावरचा बरा-वाईट सर्व प्रकारचा प्रभाव तकळी व्यक्त करतात. युद्धामुळे जीवन सारखे बदलत होते. महागाई वाढत होती. मलायातला फुगलेला पैसा ओसरू लागला होता. विशेष म्हणजे, जेव्हा मजुरी धान्याऐवजी पैशाच्या रूपाने दिली जाऊ लागली होती, तेव्हा लोक आनंदात होते. आता ती धान्याच्या रूपात दिली जात नाही, याचे दुःख वाटत होते! "चांभार आणि चांडाळच नव्हे, सर्व जातीचे लोक शेतातील शेवाळ दूर करण्याच्या, बांध बांधण्याच्या, रोपे उपटून लावणी करण्याच्या कार्याला लागले होते. कोन्नेत्तुची मालकीण आणि मंगलश्शेरी परिवारातल्या स्त्रिया शेतात उतरून चांभार व चांडाळ यांच्या बायकांबरोबर काम करू लागल्या होत्या. फरक होता तो एवढाच, की भाताची लावणी करताना त्या गात नव्हत्या. सर्वांनाच जगायचं आहे. मोठ्या घराण्यातील सर्व बायकांनी शेतीची कामे शिकून घेतली." तकळी छोटी टिपणी करतात – "जनवादी युद्ध आहे!" सगळ्यांना जगायचे आहे. गावातले जीवनच या जगण्याच्या पातळीवर आलेले आहे. तकळींनी ती पातळी कधीच सोडली नाही. मधूनच उत्सव व्हायचे, लोकगीते गायली जायची; तमाशे, नाटके व्हायची. तेवढ्या वेळेपुरती या जगण्याच्या लयीत काहीशी द्रुतता यायची, उंची यायची; पण जगणे – पोट भरीत आणि कामवासना भागवीत जगणे – या पातळीवर ही कादंबरी गतिशील होते. [आणि तरीही तकळी माणसातली मूल्यनिष्ठा, आत्मिक औदात्त्य, मानवी कारुण्य आणि मानवतावादी (तकळींची कादंबरी वाचताना असे 'वादी' वगैरे शब्द हास्यास्पद वाटतात. तकळी मिस्किलपणे पाहात असतील असे वाटते.) प्रवृत्ती प्रभावीपणे व्यक्त करतात.] या जगणाऱ्या माणसांतील भव्यता आणि उदात्तता आपल्या मनाला अधिक तीव्रतेने स्पर्श करते.

दुसऱ्या महायुद्धापासून भारतीय राजकारणात साम्यवादी विचारसरणीचा प्रभाव वाढू लागला. तकळींना यातल्या सैद्धांतिक भूमिकेशी या कादंबरीत फारसे कर्तव्य नाही. पण सुरेंद्रनसारख्या गावच्या सामान्य कार्यकर्त्याच्या मनातील द्वंद्वे ते मोठ्या हिकमतीने चितारतात. पार्टीची विचारधारा आणि ग्रामजीवनाचे वास्तव यांच्यात नेहमीच एक अंतर राहिले आहे. आणि म्हणूनच पार्टी कधी ग्रामीण भागात घट्टपणे मुळे धरू शकली नाही. शास्त्रानुसार स्थितीच पार्टी स्वीकार करते; पण लोकांना त्याचा विश्वास वाटत नाही. असे का? सुरेंद्रन लोकांबरोबर होता. पार्टीने त्याला नेहमीच बहिष्कृत केले. सुरेंद्रनचे मोठे फक्कड चित्र तकळी चितारतात. कम्युनिस्ट पार्टीचे सारे अंतर्विरोध गावच्या संदर्भात मांडले जातात.

भारतीय स्वातंत्र्याच्या वेळी पाकिस्तानच्या निर्मितीने गावजीवनाला वेगळा हादरा दिला.

या स्वातंत्र्यसंग्रामात ज्या शक्ती वेगवेगळ्या रूपाने काम करीत होत्या, त्यांचे काहीसे प्रातिनिधिक, काहीसे प्रतीकात्मक वर्णन तकळी करतात. पण ते भारतीय शिक्षित समाजाच्या (तकळींच्या 'कयर' सारख्या महाकाय कादंबरीचा वाचकवर्ग) परिचयाचे क्षेत्र असल्यामुळे त्याचे ऐतिहासिक वर्णन करण्याचा मोह त्यांना नाही. ते काही गोष्ट धरून कादंबरीचे विश्व रचतात. त्यांच्या या विश्वात विश्वनाथनसारखा देशासाठी जेलमध्ये जाणारा सक्रिय कार्यकर्ता असतो. सुरेंद्रनसारखा जनतेच्या समस्या घेऊन व्यवहारी दृष्टींनी त्या सोडवण्याचा प्रयत्न करणारा बहिष्कृत कम्युनिस्ट कार्यकर्ता असतो. खालच्या जातीतल्या जागृत चांभारकन्या – पाप्पासारख्या स्त्रिया असतात. मणिकण्ठनसारखा बुजरा, भित्रा, कविमनाचा स्वप्न-जीवी तरुण असतो. सामान्य जनता असते. पण या सर्वांच्या प्रयत्नाने ते स्वातंत्र्य मिळाले, असे सरळ गणित ते मांडीत नाहीत. केरळच्या गावात राहाणारे अब्दुल रजाक आणि गोपाल कैमळ तसे आप्त. कधीतरी कुणी धर्मपरिवर्तन केलेले. अब्दुल रजाक पाकिस्तानात जाताना सर्व इस्टेट विकून जाईल या अपेक्षेने आलेल्या कैमळला अब्दुल रजाक म्हणतोः "आपलं रक्त एकच आहे. मी कमजोर झालो तर याच तऱ्हेने तुम्हालाही माझं रक्षण करावं लागेल. मी जो पैसा घेतो तो जगायला आवश्यक आहे."

पुढे तो म्हणतो, "तुम्ही लोकांनी ज्यांची पूजा केली ते (देव) सर्व वर आहेत. मी त्यांना स्पर्शही केलेला नाही." हे सौहार्दाचं बोलणं रजाकच्या छोट्या भावाला – सुलेमानला आवडलं नाही. तो चोरून ऐकत होता, त्याचं बालपण मुंबईला गेलं होतं. त्याच्यावर उत्तरेकडच्या धर्माभिमानी मुसलमानांचा प्रभाव होता. आपण हिंदुस्थानचं राज्य विश्वस्तासारखं घेतलं नाही, ते जिंकून घेतलं आहे. आपण जेते आहोत. अशी त्याची भावना होती. एकाच आईच्या पोटी जन्मलेले दोन भाऊ. एक भारतीय मुसलमानांचं प्रतीक, तर दुसरं पाकिस्तानात जाऊन निवास करणाऱ्यांचं. तकळींनी या दोन भावांच्या भांडणातून आणि रजाकच्या कार्यातून दोन विचारांचा आणि जीवननिष्ठांचा संघर्ष समर्थपणे दाखवला आहे.

स्वातंत्र्याचं स्वागत झालं, उत्सव झाला; पण चांभारांच्या झोपडीत विषारी कंदमुळांचं पाणी टाकून मिरची आणि मीठ यांच्याबरोबर खाणं चालूच राहिलं! चोतरू चांभाराला पानाच्या तुकड्यात सुपारीचे खांड घरात मिळत नाही. शेजारी मिळत नाही, म्हणून सुपारीच्या झाडाचं छोटसं मूळ कातरून तो तोंडात टाकतो. जागा असूनही तो स्वातंत्र्यदिनाची आतषबाजी पाहात नाही आणि स्वातंत्र्यदिनानिमित्त सुटी असल्यामुळे पाप्पानं विणलेल्या चटया दुकानात देऊन, गरम पाण्यात टाकण्यासाठी चहाची पाने मिळणेही शक्य नसते. हा समाज स्वातंत्र्यापासून किती दूर होता!

तकळींचं हे चित्रण त्यांच्या व्यापक सहानुभूतीचं, सूक्ष्म निरीक्षणाचं आणि स्वातंत्र्याच्या मूल्यांकनाचं निदर्शक आहेच, शिवाय ती भारतीय स्वातंत्र्याच्या एकांगी उत्साहावर, वरून काहीशी सौम्य वाटणारी पण धारदार, झणझणीत टीकाही आहे. हा कादंबरीकार वास्तवाची चादर हळूच काढून वाचकांना झिणझिण्या याव्यात असं काही दाखवतो. शब्दांची आतषबाजी न करता, भावुक बडबड न करता.

आणि तकळी हेही दाखवतात, की धान्याचे साठे साठवून ठेवणारे कोच्चन्तोणीसारखे व्यापारी साम्यवाद्यांच्या घोषणांनी घाबरलेले आहेत. साम्यवाद्यांनी केलेल्या कुर्वानीने हे घाबरलेले आहेत. बंदुकीच्या जोरावर हा धगधगणारा असंतोष नाहीसा करणं अशक्य आहे. "किती साम्यवाद्यांनी इथे प्राण कुर्वंडून टाकले होते! हे लोक मृत्यूला घाबरणारे नाहीत. सुपारीच्या झाडांपासून बनवलेले भाले हातात घेऊन भरलेल्या बंदुकीच्या समोर छाती खोलून उभे राहिले. इथले चांभार आणि चांडाळ सर्व कम्युनिस्ट आहेत." तकळींनी कम्युनिस्ट पार्टीची एकांगीताही दाखवली आणि त्यांची ताकदही.

काँग्रेसचे जुने उमेदवार परुतिक्काट्टचे तोमस निवडणुकीला उभे राहतात. घराणी संपली वा उताराला लागली; पण सत्तेची हाव आणि शक्तीचा गर्व संपला नव्हता. आता निवडणुकीच्या मार्गाने उच्च वर्गातले पैसा खर्च करू शकणारे लोक जनतेची दिशाभूल करू लागले. विरोधी उमेदवार आणि त्याचा मतदार संघ नेस्तनाबूत करायचा आणि कायद्याच्या कचाट्यात न सापडता विजय संपादन करून सत्ता/शक्ती हाती ठेवायची, ही परंपरा चालूच राहिली. फक्त गुंडगिरीचे आवरण सभ्यतेचे, नम्रतेचे होते. चांभार व चांडाळ यांचा ओढा साहजिकच कम्युनिस्ट पार्टीच्या उमेदवाराकडे होता. पण दहशतवादाचे भय त्यांना उघडपणे तोमसाविरुद्ध उभे राहू देत नव्हते. चांभारांच्या झोपड्या जळतात, मुलींवर अत्याचार होतात, त्याचं रहस्य हे होतं. चोतरू चांभार आणि त्याची मुलगी पाप्पा तत्त्वज्ञानानं भारावून नव्हे, आपल्या अनुभवातून आपला निर्णय घेतात. हा अनुभव तकळी ताकदीने साकार करतात. तो नाकारणे कठीण असते. तरीही तकळी विशिष्ट राजकीय विचारसरणीचे समर्थक वाटत नाहीत. त्यांची उदंड सहानुभूती आहे, ती तळागाळाच्या माणसाबद्दल आणि ती त्यांच्या अंतःकरणातून निर्माण झालेली असते. या तळागाळाच्या माणसांचा नेता सुरेंद्रन आणि त्याचे कुटुंब तळागाळाच्या माणसांपेक्षाही वाईट स्थितीत राहात असते. मजुरांच्या मागण्यासाठी धावपळ करणाऱ्या त्यांच्या या नेत्याची स्थिती कशी होती? त्याला भेटायला आलेल्या ग्रिगरीच्या डोळ्यांतून तकळींनी वर्णन केले आहे – "त्याच्या बोलण्याकडे तिने लक्ष दिलं नाही. विचारी स्त्री. सुरेंद्रनसारख्या वाईट चालीच्या माणसाच्या बाबतीत पती असला तरी ती काय जाणणार? चांभार आणि चांडाळ यांच्या झोपडीत जाऊन कंदमुळे आणि छोट्या मासळीची आमटी भुरकून राहाणारा हा माणूस भुकेशी तसा परिचित नव्हता. इथे मात्र त्याची निर्जीव चैतन्यहीन पोरं आणि त्यांची आई अशा झोपडीत राहात आहेत की, ती कधी खाली येईल ते सांगता येणार नाही. भुकेने विचारे दिवस काढतायेत." तकळी या ठिकाणी सेवावृत्तीचे व्रत घेणाऱ्या खऱ्याखुऱ्या कार्यकर्त्याच्या आचरणधर्मावरच भाष्य करतात. एका बाजूला तोमस आणि दुसऱ्या बाजूला सुरेंद्रन आणि त्याचा संसार. वाचकांनी आपले निष्कर्ष काढावेत. एवढे निश्चित जाणवते, की तकळी जी वस्तुस्थिती आपल्यासमोर ठेवतात ती नाकारणे कठीण असते. आणि तकळी वस्तुस्थिती मांडताना एकांगीपणा करीत नाहीत. शेतमजुरांचा संप फक्त तीन पैसे मजुरी वाढवून मालक लोकांनी मोडून काढला. शेवटी उपाशी पोट ही भयानक वास्तवता असते. स्वातंत्र्योत्तर दीर्घकाळात अजूनही सत्ता शोषक वर्गाकडेच आहे – अजूनही दलित, चांभार-

चांडाळ वर्गाचे आर्थिक, लैंगिक शोषण होत आहे. जातीचा अहंकार खालच्या वर्गाकडे सहानुभूतीने पाहण्याच्या प्रक्रियेला वेगवेगळ्या रूपांत अडथळे आणीत आहे. सुरेंद्रन सत्ताधारी माणसांच्या मदतीने काही सुधारणा गावात करण्याचा प्रयत्न करतो आहे. पण चांभार पाप्पा त्याला म्हणते, "चांभार आणि चांडाळ यांच्या घरी वीज येऊन काय फायदा? माती आणि चिखल यांत पहुडणारा दरीतून पोहूनसुद्धा जाऊ शकेल. लाल मुरमाची सजलेली सडक त्याला कशाला? हॉस्पिटल उघडले तर पैसेवाल्यांचाच लाभ होणार आहे. चांभार आणि चांडाळ आजारी झाले तर त्यांच्याकडे वळून कुणी पाहाणार नाही." गावातील सुधारणा किती वरवरच्या आहेत आणि त्या कुणासाठी आहेत, यावरचे हे चांभारकन्येचे भाष्य एकांतिक आहे काय? समाजात खोलवर गेलेला जातिवादाचा कॅन्सर समूळ नष्ट केल्याशिवाय सुधारणांचा फायदा तळागाळापर्यंत पोचेल काय? तकळींमधल्या कलाकारानं हे सर्व सत्य आरंभापासून नाट्यांकित केलं आहे, म्हणून पाप्पा बोलते ते वाचकाच्या मनातलेही असते. कम्युनिस्ट विचारसरणीने प्रभावित झालेल्या सुरेंद्रनला एक जीवघेणा प्रश्न पाप्पा विचारते – "नेहमी मोठ्या लोकांच्याबरोबर राहणारा त्यांच्या विरोधात उभा राहील काय?" इथे प्रश्न अधिक तीव्र होतो. हे तळागाळातील लोक मोठे झाल्याशिवाय, सत्तेत भागीदार झाल्याशिवाय त्यांचे प्रश्न सुटतील काय? पुन्हा एक जीवघेणा प्रश्न – हे सत्तेत भागीदार झाले, मोठे झाले, तर आपल्या रक्त-बांधवांशी सहानुभूतीने आणि आत्मीयतेने वागतील काय? – एका दुष्ट-चक्रात तकळी घेऊन जातात!

स्वातंत्र्योत्तर काळात सर्वच राजकीय पक्षांनी सत्तेसाठी जनानुरंजन करण्याचा अविवेकी प्रयत्न केला. कम्युनिस्ट पार्टीच्या मूलभूत उद्दिष्टांबद्दल तकळींना सहानुभूती असली, तरी राजकीय आचरणातील विसंगतींवर ते घणाघाती आघात करतात. बदललेल्या जमान्याचे काहीसे उपहासात्मक वर्णन ते करतात. "साम्यवादी शासन करू लागले. ईश्वरभक्ती स्वाभाविकपणे पुन्हा उत्पन्न झाली. ज्यांनी साम्यवादी दलाला मत दिले, तेसुद्धा ईश्वरावर भरोसा ठेवणारे होते. ही युगांची परंपरा आहे. ईश्वरावर भरोसा ठेवणारी कम्युनिस्ट पार्टी हवी, अशी जाणीव झाली असावी. साम्यवादाच्या बुद्धीबरोबर ईश्वरनिष्ठासुद्धा वाढू लागली आहे. जमीनदार आणि सावकार यांचाही ईश्वर आहे. साम्यवादाचाही योग्य असा ईश्वर असायलाच हवा. माणसासाठी ईश्वर आवश्यक आहे ना? कम्युनिझमचा ईश्वर कसा असेल?" – अशी खट्याळ भाष्ये करीत तकळी लिहितात – "साम्यवादी शासन करू लागले, तेव्हा धर्माबद्दलची आस्था जागी झाली."

गावात बदल होत होते. सुरेंद्रनच्या साहाय्याने मंदिरे, चर्च ह्या सर्वांचा पुनरुद्धार होत होता. नवे कार्यक्रम होत होते. रस्ते होत होते. पण तरीही पुढच्या निवडणुकीत कम्युनिस्ट पार्टी पराभूत झाली. जातीयवादी राजकारण सुरू झाले. तकळी लिहितात, "इथे नाय्यर आहेत, कोरी आहेत, इसाई आहेत आणि मुसलमान आहेत, नहमी होते, भविष्यातही राहतील. त्यांचे अस्तित्व मिटणार नाही. तेव्हा शासन कसे करायचे? कॉंग्रेसची सर्व परीक्षणे अयशस्वी झाली." पुढे कॉंग्रेसमधल्या नेत्यांची आपसांतली स्पर्धा तकळी दाखवतात. चांभाराच्या प्रमुखाचा पोरगा करुत्ता ग्रिगरीला 'मालक' न म्हणता पैसेवाला म्हणून संबोधतो आणि ठणकावून सांगतो, "होय रे, पैसेवाल्या. पुढे आम्हीच शासन करणार आहोत." त्याची सुपारी देऊन हत्या केली जाते. या राजकीय भांडवलावर कम्युनिस्टांचा उमेदवार निवडून येतो, कॉंग्रेसच्या उमेदवाराचे डिपॉझिट मोठ्या कष्टाने वाचते.

तकळींचे वास्तव आता राजकीय जीवनावर केंद्रित होते. पण वाचकाला जे ठाऊक आहे, ते पुनः सांगण्याचा त्यांचा इरादा नसतो. त्यांना दाखवायची असतात भिन्न भिन्न स्वभावांची माणसे, त्यांची कारस्थाने, त्यांच्या स्वार्थसिद्धीच्या वेगवेगळ्या वाटा, त्यांच्या मनातील सडत चाललेली मानवता आणि साचत चाललेली अमानुष गुंडगिरी, सत्तापिपासा, सामान्य माणसाची फसवणूक. म्हणूनच तकळी ग्रिगरीच्या मनात चाललेल्या "गिल्ट"चा व्यापक आढावा घेतात – सर्वांगांनी आणि प्रभावी.

तकळींच्या कादंबरीविश्वात भारतातील शिक्षणक्रमाचा एक विकासाचा नकाशा सापडतो. इंग्रजी वळणाच्या शिक्षणामुळे एक सफेद कॉलर संस्कृती बोकाळली. शिक्षण फक्त सरकारी वा अन्य ऑफिसमध्ये नोकरीसाठी अशी धारणा बळावली. शिक्षण आणि जीवनाच्या प्रत्यक्ष समस्या यांचा संबंध राहिला नाही. त्याचा परिणाम तरुणांच्या विफलतेत झाला. बेकारी, विषमता, अन्याय, प्रतिष्ठितांचा भ्रष्टाचार यांविरुद्ध सरळपणे काहीही करता येत नाही, याची हताशा उत्पन्न करणारी जाणीव. यातूनच पुढे नक्षलवादी विचारसरणी बळावू लागली.

तकळी या चळवळींचा मागोवा घेतात. पण त्यांना अधिक रुची आहे, ती माणसांचे मूलभूत स्वभाव शोधण्यात. शेवटी माणसाला पोट असतं, संसार असला तर त्यात थोडीफार तरी गुंतवणूक असते. माणसाची तत्त्वनिष्ठा तारुण्यात टिकते, परिस्थितीच्या भाराने माणूस शिथिल होतो, माणूस थकतो. थोडंफार सुख भोगण्याची लालसा असते. वासुदेवरू या निष्ठावान व जपजाप्य करणाऱ्या कर्मठ ब्राह्मणाचा मुलगा कृष्णन नक्षल-वाद्यांच्या समुदायात असतो. पण कुटुंबातल्या मायेच्या माणसांची

भूक, तडफड त्याला पाहावत नाही. त्याच्याजवळ असणाऱ्या ठेवीतून तो रोजच्या गरजा भागविण्यासाठी काही नाणी उचलतो. त्याची मानसिक तडफड तकळींनी प्रभावीपणे दाखविली आहे. आतल्या अपराधभावनेने विद्ध होऊन तो आपण केलेल्या पापाचे प्रायश्चित्त घेऊन शुद्धी करण्याचा मनोदय व्यक्त करतो. पण याहीपेक्षा छोट्या मोहाकडून मोठ्या मोहाकडे जाणाऱ्या आपल्या सद्सदविवेकाशी क्रीडा करीत आपल्या पापकृत्यांचे ज्या तऱ्हेने समर्थन करतो, तो सारा मानसिक आंदोलनाचा भाग तकळींनी बहारदारपणे रंगवला आहे. एके काळी एका गर्भवती स्त्रीच्या लज्जारक्षणासाठी तिचा पती आपण आहोत असे सांगणारा सुरेंद्रन, भयानक दारिद्र्यात आपल्या बायकामुलांना जगायला लावणारा सुरेंद्रन हळूहळू ऐश्वर्याच्या मोहाला बळी पडत जातो. लौकिक यश मिळवतो. भरगच्च ऐश्वर्य मिळवतो आणि हे करताना तो मोठी पापं करतो असं नाही. समाजसेवा हळूहळू त्याचा धंदा बनू लागते. सुरेंद्रन, त्यांची पत्नी पोन्नम्मा आणि प्रेयसी चांभारकन्या पाप्पा यांचे परस्परसंबंध फार वेगळ्या पातळीवरून तकळींनी दाखवले आहेत. आपण सुरेंद्रनच्या मुलाला जन्म देत आहोत, हे पाप्पा कधीच सांगत नाही. सुरेंद्रनच्या मुलाला आपला मुलगा म्हणून पाळायला पोन्नम्मा तयार असते. आणि आपला बाप सुरेंद्रन आहे म्हणून थट्टा करणाऱ्या गावकऱ्यांकडून आपल्या बापाचा पत्ता लागला, तरी सलील त्याच्याविरुद्ध मजुरांच्या बाजूने उभा राहातो. सलील आणि सुरेंद्रन यांचा सामना तकळींनी फार कुशलतेने चित्रित केला आहे. तकळी एखाद्या वाक्यात बरंच काही सांगून जातात. सलील सुरेंद्रनचा अपमान करतो, सुरेंद्रन त्याला जायला सांगतो. पोन्नम्मा म्हणते – "विरोधकाला गोड भाषेने वळवून घ्यायला हवं होतं." यावर सुरेंद्रन म्हणतो – "त्याचा अभिमान गर्भापासून सुरू झालाय." सलीलची आई पाप्पा सुरेंद्रनशी संबंध ठेवते, गर्भवती झाल्यावर मात्र ते संबंध बंद करते. पुढे कधीच ठेवत नाही. त्याचा राग वरच्या वाक्यातून बाहेर पडतो. एखाद्या वाक्याने अर्थांचा ध्वनी उत्पन्न करण्याचे तकळींचे सामर्थ्य खूप वेळा प्रत्ययास येते. कम्युनिस्ट म्हणून ज्या सुरेंद्रनने आपली राजकीय कारकीर्द सुरू केली, तो सुरेंद्रन सलीलच्या दृष्टीने वर्ग-शत्रू झाला होता. आणि सुरेंद्रन म्हणतो, "त्याची नजर माझ्या प्राणावर असेल."... आणि हेही – "वर्ग-शत्रूला जिवंत सोडता कामा नये." सुरेंद्रनचा हा कायापालट, हा प्राणबचाऊ भित्रेपणा, हे क्रौर्य – एक वेगळा सुरेंद्रन तकळी आपल्यासमोर उभा करतात. पण हा त्याचा रंग किती विलक्षण स्वाभाविकपणे तकळी दाखवतात!

सर्वच गरिबांची, श्रीमंतांची, प्रतिष्ठितांची, शेतमजुरांची स्थिती भयावह होत होती.

मणिकण्ठनसारख्या कविप्रकृतीच्या तरुणाचं जीवन उद्ध्वस्त झालं होतं. त्याच्या जीवनाला कुठे केंद्रीय आधार नव्हताच. आता कविताही नव्हती. प्रेमासाठी गाव सोडून जाणारे प्रेमी युगुल – रोसी कुट्टी आणि मधु पिळ्ळै – गावगन्ना भटकत अतिशय दारिद्र्यात कसेबसे जगत होते. त्यांना प्रेमाच्या पूर्तीचे काही सुखद क्षण मिळालेही असतील. पण ती सुखी होती का? निश्चित नव्हती. विश्वनाथन सहायक मंत्री झाला होता; पण सुखी नव्हता. शीलान्तिपिळ्ळीच्या परमु आशानचे मोठ्या कष्टाने जतन केलेले जुने ग्रंथ त्याच्या वंशजांनी वाळवी लागली हे पाहून जाळून टाकले होते. जणू पुरातनताच जळून राख झाली होती. मणिकण्ठन तरुणपणात ज्या मुलीकडे काहीसा आकर्षित झाला होता आणि जी त्याला काहीशा स्नेहाने लग्न झाल्यानंतरही आपल्या दुकानात चहा देत होती; तिच्या नवऱ्याने तिला संशयावरून बदडले होते. आणि मणिकण्ठनने पुढे ते दुकानच वर्ज्य केले होते. कसेल त्याची जमीन या नव्या कायद्यामुळे जमिनीच्या मालकांमध्ये असंतोष माजला होता. आणि काहींनी घामाने वाढवलेली नारळीची झाडेच त्यांच्या हातून निघून गेली होती. भूमि-सुधारणा कायद्याचे पालन ठीक होते आहे की नाही, हे पाहायला मंत्री दौरा काढणार होते. आणि ते चांभार असण्याच्या शक्यतेने नायर आणि ब्राह्मण भेदरलेले होते. (तकळी एक बोलकी टिपणी करतात – "तेव्हा चांभार ऑफिसर झाला की तो वरच्या जातीच्या ऑफिसराप्रमाणे ऑफिसर झाल्यासारखाच आहे. आपलं काम पाहील, पैसे कमवायचे, सुधारणा करायच्या, मोठं घर बनवायचं, कार घ्यायची – असाच तो पुढे जाणार. तुम्ही असं करा जेव्हा ट्रिब्युनल येईल तेव्हा त्याच्या राहण्यासाठी एक चांगलं घर पाहून ठेवा. आपल्या कब्जात तो आला पाहिजे.").

आपल्या रक्ताने प्रतिज्ञापत्रावर सही करणाऱ्या नक्षलवादी तरुणांची स्थिती काय होती?

वासुदेवरू या निष्ठावान कर्मठ ब्राह्मणाच्या मुलाने – कृष्णनने – नक्षलवादी तत्त्वज्ञान स्वीकारले होते. पण त्याच्या मनात भयानक आंदोलन चालले होते. त्याने एक सोन्याचे नाणे मोडले होते आणि घरात चांगले अन्न शिजत होते. बहिणीला, आईला बरे कपडे मिळाले होते; पण वासुदेवरू यांना शंका आली होती. ह्या ब्राह्मणाचा आत्मा तळमळू लागला होता. रक्तात अन्नातून काही अशुद्ध गेल्याची जीवघेणी जाणीव झाली होती. त्यांनी प्रायोपवेशन करून प्राण सोडले होते. त्यांची आत्मिक विकलता तकळींनी मोठ्या ताकदीने उभी केली आहे. ब्राह्मणाने मरताना

कृष्णनला सांगितले होते – 'तू संस्कार व श्राद्ध केल्याशिवाय मला मुक्ती मिळणार नाही. पण तू आपला पैसा खर्च करू नकोस. माझ्यासाठी भीक मागून पैसा/भात जमव.' कृष्णनने तसे केले होते. मनातले सखोल संस्कार, कुटुंबाविषयीची आत्मीयता आणि कर्तव्याची जाणीव, नैष्ठिक ब्राह्मण्याचा पित्याचा आदर्श आणि त्याचा नक्षलवाद यांच्यातील ताणतणाव तकळींनी उभारले आहेत – यशस्वी रीत्या. बहिणीचे लग्न होते. आईकडे लक्ष देण्याचे आश्वासन बहीण देते. कृष्णन चिंचेच्या झाडावर स्वतःला फास लावून स्वखुशीने आत्महत्या करतो.

कुञ्चिकुट्टन नक्षलवादी पार्टीत होता. पण त्यालाही विलक्षण आत्मिक यातनेतून जावे लागते. सुरेंद्रनच्या सहायाने तिथे कारखाना होणार होता. त्यात कुञ्चिकुट्टनला काम मिळण्याची शक्यता होती. आता पार्टीचे त्यागपत्र द्यायचे तर मरणाला आवाहन होते. कुञ्चिकुट्टन शेवटच्या दिवशी अर्ज करतो. शेवटी पोटाची भूक आणि ती भागवण्यासाठी किमान नैतिक मूल्ये पाळून काम करण्याची गरज हे वास्तव लक्षात न घेणे अशक्य असते.

सर्व वरच्या थरांतले, सुस्थितीतले लोक वेगळ्या कारणाने भयभीत आहेत. आता पोलिसांच्या साहाय्याने, अधिकाऱ्यांना लाच देऊन आणि न्यायालयात विलंब लावून सुरक्षित राहाणे अशक्य होते. नक्षलवादी तरुणांची गुप्त संघटना हरक्षणी त्यांना भयभीत करीत होती. भय आणि शंका यांनी जीवन अस्वस्थ आणि नकोसे केले होते. यांचा प्रतिनिधी फिलिप, मालक, पैसेवाला, हरक्षणी शस्त्र घेऊन चालणारा, सतर्क आणि हुशार; पण एक दिवस आपल्याच पहारेकऱ्याच्या हातात तलवार पाहून भयानक संशयी झाला. फिलिपला संशयाच्या भुताने इतके पछाडले होते, की समोरून चाललेली गाय आपल्यावर चाल करून येईल, इतकेच नव्हे तर, झाडेसुद्धा अंगावर कोसळतील असे त्याला वाटू लागते. आणि सदैव शस्त्रांच्या आश्रयात राहणाऱ्या फिलिपने एक दिवस आपल्या मनगटाची नस कापून आत्महत्या केली होती. तकळी हे भय, हा संशय विलक्षण प्रतीतिकारक भाषेत रंगवतात!

निसर्गाचे आक्रमण आणि माणसांचे आक्रमण यांनी जर्जर झालेली ही पंचक्रोशी सर्व दृष्ट्या नापीक, ओसाड होती. संकट बाहेरचे होते, तसे आतलेही होते. माणसाच्या सृजनक्षमतेच्या विनाशाचे हे सर्वांगपरिपूर्ण चित्र विलक्षण सृजनात्मक क्षमतेने चित्रमय केलेले – 'कयर' (रस्सी). जमिनीवर जगत असलेला माणूस, जमिनीपासून दुरावलेला, समाजापासून दुरावलेला, आपल्या आत्म्यापासून दुरावलेला. 'कुणालाच जमीन नकोय' – हा आवाज शेवटी मस्तकात भणभणत राहतो. तकळींनी कादंबरीच्या शेवटी ही भणभण व्यक्त केली आहे. वट्टत्र्याचा ग्रिगरी म्हणतो, 'अन्तोणी दादा, मातीवरचं मनुष्याचं प्रेम नष्ट झालं. माती माती असं पुकारीत आता कुणीच भटकणार नाही.' आपल्या सांस्कृतिक, सामाजिक आणि नैतिक परंपरांतून मुळांपासून उखडलेल्या काही गावांची ही कहाणी भारताची प्रातिनिधिक कहाणी तर आहेच; पण विश्वाशी असलेल्या संबंधांच्या उखडलेपणाची भयावह कहाणीही आहे.

विश्वातील काही थोर साहित्यकृतींच्या मालिकेत खूपच वरच्या स्थानावर विराजमान होणारी ही कलाकृती!

अनुक्रमणिका

# 'अनवाणी' : चरित्र की आत्मचरित्र?

## सुधीर देवरे

एम्.एफ्. हुसेन यांचे ज्ञानेश्वर नाडकर्णी लिखित 'अनवाणी' नावाचे चरित्र वाचले. एम्.एफ्. हुसेन या चित्रकाराबद्दल खूप वेगळं काही वाचायला मिळेल, त्यांचा चित्रांचा विशेष आस्वाद घेता येईल, म्हणून मुद्दाम वाचलं. २१५ पृष्ठांचा जाडजूड ग्रंथ पाहून असा समज होणे साहजिक आहे, पण पुस्तक वाचत जावे, तसतसा भ्रमनिरास होत जातो. कारण, हे हुसेन यांचे चरित्र आहे, की ज्ञानेश्वर नाडकर्णी यांचे आत्मचरित्र आहे, याचा सभ्रंम पडावा इतका 'मी' – म्हणजे ज्ञानेश्वर नाडकर्णी – मधे मधे येत राहतात. उदाहरणार्थ म्हणून या पुस्तकाच्या पहिल्या प्रकरणातील केवळ सहा पानांत 'मी', 'माझे', 'माझा', 'मला' असे उल्लेख मोजून पाहिले तर बेचाळीस वेळा येतात.

प्रस्तावनावजा 'पहिली पावलं' नावाचे जे अडीच पानांचे टिपण नाडकर्णी यांनी लिहिले, त्यात त्यांनी हुसेनच्या – 'इतरांनी सांगितलेल्या गोष्टींवरून, त्याच्याबद्दल गेल्या पस्तीसएक वर्षांत प्रकाशित झालेल्या पुस्तकांवरून, कॅटलॉग्जवरून आणि वर्तमान-पत्रांतल्या कात्रणांवरून – हे पुस्तक लिहिले असल्याचे नमूद केले आहे. यावरूनच या पुस्तकाचे 'मूल्य' लगेच लक्षात येते. हुसेनच्या 'स्वतःविषयीच्या आठवणींवरून' असेही या मजकूरात म्हटले असले, तरी त्याचा प्रत्यय फक्त 'हुसेनने मला सांगितले की' अशा उल्लेखांपुरताच येतो, आणि हे उल्लेखही केवळ 'मी' साठीच येतात.

या 'पहिली पावलं' नावाच्या प्रस्तावनेत ज्ञानेश्वर नाडकर्णी यांनी, 'तो (हुसेन) जर चित्रकार झाला नसता, तर उत्तम कवी किंवा लेखक झाला असता,' अशी शाळकरी निबंधात शोभून दिसणारी ग्वाहीही दिलेली आहे.

या पुस्तकाच्या पहिल्या प्रकरणाची सुरुवात, हुसेनची शरीरयष्टी कशी, अंगकाठी कशी याची चर्चा करून हुसेनच्या 'अनवाणी' असण्याच्या कौतुकापर्यंत येते. नाडकर्णी यांचे अवतरण असेः 'कल्पना करा, तुम्हा अनवाणी आहात अन् मुंबईच्या डांबरी रस्त्यावरून चाललेले आहात! कसं शक्य आहे ते? तुमच्या पावलांना किती त्रास होईल! त्यात हुसेनचं वय तर पंचाहत्तरापेक्षा जास्त आहे! कसा चालत असेल तो अनवाणी?' (पृ. १) – या अवतरणातून नाडकर्णी यांना नक्की काय म्हणायचं आहे तेच कळत नाही. हा भावूकपणा झाला. नाडकर्णी यांनी मुंबई आणि मुंबईसारखी शहरे वगळता अन्य ग्रामीण भाग पाहिलेलाच नसावा असे वाटते. म्हणून त्यांना डांबरी रस्त्यावरून अनवाणी चालणे भयंकर वाटत असावे. भारतातील ग्रामीण भागातील किमान तीस टक्के लोक तरी 'अनवाणी' आहेत, आणि त्यांच्या पायांना डांबरी रस्त्यावरून चालण्याची चैन परवडणारी नाही. त्यांना अनवाणी पायाने दगड, काटेही तुडवावे लागतात, मातीत कष्टाची कामे करावी लागतात, हे नाडकर्णी यांना माहीत नसावे. हुसेनच्या अनवाणीपणाचे त्यांनी पुस्तकभर कौतुक केलेले आहे. एका ठिकाणी तर महात्मा गांधी यांच्याशीही तुलना करून पाहण्याचा प्रयत्न केला आहे. हे व्यक्तीचं दैवतीकरण झालं. 'अनवाणी' याचा मुक्त, अनिर्बंध, कसलेही पाश नसलेला!' – असा प्रतीकात्मक अर्थ नाडकर्णी एका ठिकाणी देतात. तो योग्यच आहे, पण बाकी तुलना आणि भावूकपणा अनावश्यक आहे.

पुस्तकाच्या पहिल्या प्रकरणापासूनच हुसेनच्या निमित्ताने नाडकर्णी यांनी स्वतःला प्रदर्शित केले आहे. 'हुसेन मला म्हणाला', 'हुसेनने मला सांगितले की', 'हुसेनने मला गाडीत घेतले' अशा प्रकारचे अनेक उल्लेख पुस्तकभर विखुरले आहेत. नाडकर्णी यांनी हुसेनला पुस्तकभर एकेरी संबोधले आहे. या सर्व प्रकारावरून 'हुसेन मला किती जवळचा' हेच नाडकर्णी यांना दाखवायचं असावं. तरीही पुस्तकातील अनेक गोष्टी नाडकर्णी संदिग्ध ठेवतात. 'अनवाणी असण्याचे खरे कारण विचारायचा मला संकोच वाटतो' (पृ. ६) असं नाडकर्णी म्हणतात. तुमचा संबंध इतका जवळचा असल्यावर संकोच का वाटावा? काही घटनांबद्दल 'असे म्हणतात' असे म्हणून नाडकर्णी थांबतात. मग खरं काय आहे, हे हुसेनला विचारून पुस्तकात नमूद का केले नाही? इतरांनी घेतलेला हुसेनच्या मुलाखतींचा उल्लेख पुस्तकात येतो, पण ज्या काही घटनांबद्दल नाडकर्णी संदिग्धता ठेवतात, त्या संदर्भातील प्रश्न विचारून नाडकर्णी यांना हुसेनची मुलाखत घेता आली असती, आणि ती पुस्तकाला जोडली असती, तर सर्व घटना स्पष्ट झाल्या असत्या. मग 'हुसेन आपल्या खरंच जवळचा' हे नाडकर्णी यांनी वाचकांना पुन्हा पुन्हा न सांगताही पटले असते, पण दुर्दैवाने तसे झाले नाही.

अनुक्रमणिका

नाडकर्णी यांनी दारू, पैसे आणि वाई यांची चर्चा चविष्ट आणि सविस्तरपणे या पुस्तकात केलेली आहे. अशा विषयांतरात आपण कशा संदर्भात पुस्तक लिहीत आहोत हेही ते विसरून जातात. हुसेन यांच्या चित्रांच्या संदर्भात तर चित्रांवर बोलण्यापेक्षा ते चित्र किती लाखाला कोणी विकत घेतले हे सांगण्यातच ते जास्त रमतात. चित्र अमुक लाखाला गेले, यातच त्याचे श्रेष्ठपण आहे, असे नाडकर्णी यांना सुचवायचे आहे की काय, अशी शंका येते. पैशांचा पहिला उल्लेख पहिल्या प्रकरणातील पृ. ३ वर असा येतोः

'... इंडियन एअरलाइन्सच्या काऊंटरवर तिकीट काढताना हुसेनला काहीतरी दहावीस रुपयांची गरज भासली! रवी परांजपेंनी तत्परतेनं आपलं चामड्याचं छोटं पाकीट काढून दहाच्या दोन नोटा माझ्याकडे दिल्या. मी ते पैसे हुसेनकडे दिले. (माझ्याकडे एवढे पैसे का नसावेत हे मात्र आता आठवत नाही!)'

'वर सी लाऊंजमधे ये, मग मी तुला पैसे देतो!' हुसेन म्हणाला. काही वेळानं मी सी लाऊंजमधे गेलो. तो बाळ छबडाबरोबर सूप घेत बसला होता. बाळ छबडानं मला नोटाच्या नोटा काढून दिल्या. दहावीस रुपयांपेक्षा जास्तच!' याच प्रकरणातील अजून एक अवतरण देता येईलः

'हुसेन माझ्या घरी आला आणि मला आपल्या मोटारीत घालून ताजमधे घेऊन गेला. तिथं आम्ही हर्विझची चौकशी केली. परंतु तो काही आला नव्हता. आम्ही सी लाऊंजमधे बसलो. हुसेननं बियर ऑर्डर केली, अन् त्याच्याबरोबर 'चिकन इन् द बास्केट!' यांपैकी त्यानं दोन्हींना स्पर्श केला नाही! तो दारू पीत नाही... मी मात्र दोन बाटल्या बियर घेतली आणि दोघांच्याही वाट्याचं 'चिकन इन् द बास्केट' खाल्लं! इतक्यात चेस्टर व डेव्हिडा आली. चेस्टरनं मला सांगितलं की 'छत्र्या' वर तू जसा 'टाइम्स ऑफ इंडिया' मधे लेख लिहिलेला आहेस तसाच मला एक लिहून दे!'

'मग चेस्टरनं आपल्या खिशातून एक हजार रुपयांच्या नोटा काढल्या आणि माझ्या बुशशर्टच्या डाव्या खिशात कोंबल्या!

'डोक्यात दोन बाटल्या बियर अन् खिशात हजार रुपये! ताजमधून मी घरी तरंगत न आल्यासच नवल!' (पृ. ४)

हे भलं मोठं अवतरण देण्याचं कारण इतकंच की, नाडकर्णी यांनी हुसेनचं चरित्र म्हणत आपलंच चरित्र लिहून टाकलं आहे, हे स्पष्ट व्हावं.

हुसेनचा जन्म पंढरपूरचा असं दुसऱ्या प्रकरणात सांगताना नाडकर्णी पुन्हा आत्मचरित्र लिहू लागतातः

'परंतु मला स्वतःला पंढरपूरची ओढ आहे. माझ्या मावशीचे यजमान कुर्डूवाडीला बार्शी लाइट रेल्वेत चीफ मेडिकल ऑफिसर होते. शाळेच्या उन्हाळ्याच्या सुट्टीत आम्ही नेहमी कुर्डूवाडीला हुंदडायला जात असू. आषाढी-कार्तिकी यात्रेच्या वेळी यात्रेकरूंना लस टोचण्यासाठी म्हणून डॉक्टरांना पंढरपूरला मुक्काम करून रहावं लागे. त्यांच्याबरोबर मी सुद्धा पंढरपूरला रहायला जात असे.

'माझ्या मनात पंढरपूरच्या खूपच आठवणी आहेत. एकदा सकाळी मी घरापासून किंचित् लांब असलेल्या एका तलावावर गेलो होतो. तलाव बराचसा सुकलेला होता. परंतु चिखलाच्या पलीकडच्या पाण्यात काही कमळं उमललेली होती!

'पंढरपूरला एक अकबर टॉकीज होतं, अन् तिथं ट्रिक सीन्स असलेलं 'अल्लाउद्दीन और जादू का चिराग' अशासारखं पिक्चर बघायला लहानपणी आम्ही जात असू!' (पृ. ९)

असं भलं मोठं आत्मचरित्र लिहून झाल्यावर या आत्मचरित्राशी हुसेनच्या चरित्राचा संबंध नाडकर्णी कसा जोडतात पहाः

'कोण जाणे! पुढे चित्रकार म्हणून मोठी कीर्ती मिळविणाऱ्या हुसेनच्या अंतर्मनात ती तलावातली कमळं फुललेली नव्हती असं कसं म्हणावं?' (पृ. १०)

इटालियन दिग्दर्शक रॉबेर्तो रोझेलिनी हे भारताचं चित्रण करण्यासाठी भारतात आले होते. त्यांना हरिसाधन दासगुप्ता नावाचा एक लघुपट दिग्दर्शक सहाय्य करीत होता. दासगुप्तांची पत्नी सोनाली ही रोझेलिनींच्या प्रेमात पडली, ही घटना नाडकर्णी सविस्तरपणे वर्णन करून म्हणतात, ... 'सोनालीसारखी तरुण स्त्री त्यांच्या प्रेमात पडली याचा अर्थ त्यांच्यात काहीतरी अन्य आकर्षण व 'हिप्नॉटिक' जादू असली पाहिजे! ते सोनालीवर का आशिक झाले हे सांगणं सोपं आहे! गोऱ्या लोकांना आपल्याकडच्या काळ्या बायका आवडतात! शेलाट्या अंगयष्टीच्या व काळ्या-सावळ्या वर्णाच्या, कपाळावर मोठाले कुंकू लावणाऱ्या सोनालीनं रोझेलिनींना तिथल्या तिथं गारद केलं असलं पाहिजे! (सावळ्या वर्णावर मोठालं रुपयाएवढं कुंकू विशेष 'सेक्सी' दिसतं!)' (पृ. ८७)

ही सर्व मोठी कथा नाडकर्णी सविस्तरपणे आणि मिटक्या मारत सांगतात. कारण, नाडकर्णी यांना हुसेनने सांगितलेले असते,

'रोझेलिनी व सोनाली ही भारत सोडून इटालीला निघून गेली, त्यांना मदत करण्यात माझा हात होता' म्हणून. (पृ. ८७)

ही सर्व घटना नाडकर्णी यांच्या शब्दांत वाचली, तर स्त्रियांकडे पाहण्याचा त्यांचा दृष्टिकोन कसा आहे, हे लगेच लक्षात येते. भारतातल्या ८० टक्के स्त्रिया जर सावळ्या वर्णाच्या असतील, आणि त्या हिंदू म्हणून कुंकू लावत असतील तर एका वाक्याच्या फटकाऱ्यात नाडकर्णी यांनी त्यांना 'सेक्सी' करून टाकले. नाडकर्णी यांचे तारतम्य कसे सुटते याचे हे उत्तम उदाहरण आहे. खरं तर घडलेली घटना तटस्थ राहून सहज सांगता आली असती. कंसातले 'सेक्सी' शिंतोडे उडवण्याचं नाडकर्णी यांना काहीही कारण नव्हते. वरील अवतरण नीट वाचले, तर एखादा नवीन सिद्धांत मांडावा असा श्री. नाडकर्णी यांनी प्रेमप्रकरणाचा सिद्धांत मांडला आहे. त्यांच्या सिद्धांताने प्रेमप्रकरणे चाळून पाहिली, तर काळे-काळे आणि सुंदर-कुरूप अशी प्रेमप्रकरणं सापडणारच नाहीत का?

हुसेनला अनेक स्त्रिया वश होतात, असे नाडकर्णी वारंवार सांगतात आणि 'त्याविषयी मी जास्त बोलणार नाही' असे सांगून छुपे समर्थनही करतात. असेच एक समर्थन:

'... हुसेनसारख्या पुरुषाला स्त्रिया वश व्हाव्यात हे आपण गृहीत धरलं पाहिजे! या बाबतीत आपण थोडी तटस्थ वृत्ती आचरणात आणून हुसेनच्या तथाकथित नीतिमत्तेवर ताशेरे झाडण्याचं टाळलं पाहिजे!'

'क्रियाशील कलावंताचं रक्त नेहमीच सळसळत असतं. आयुष्यातले अनेक प्रकारचे अनुभव त्यानं घ्यायचे असतात, आणि अशा अनुभवांमधे स्त्रीचं प्रेम, स्त्रीची जवळीक, फार काय स्त्रीचं देहार्पण हे सारे अनुभव नैसर्गिक व अपरिहार्यही समजले पाहिजेत.'

'हुसेन बोलून-चालून हाडामांसाचा एक माणूस आहे, हे आपण लक्षात घेतलं पाहिजे!' (पृ. १४८- १४९)

असा वाचकाला दमवजा उपदेश करायलाही नाडकर्णी कमी करीत नाहीत.

हे पुस्तक लिहीत असताना हुसेन नाडकर्णी यांना सापडत नव्हता, असे ते म्हणतात. आणि सापडला तेव्हा नाडकर्णी त्याच्याशी काय बोलतात, तर 'हुसेनचा एक मोठा गुण म्हणजे त्याची देखणी मुलं!' आणि त्यावर हुसेन म्हणतो, 'ते सारं त्यांच्या आईमुळं झालेलं आहे!' (पृ. ९४) नाडकर्णी यांच्या फालतू कॉमेंटला दाद म्हणून गमतीने हुसेनने काहीतरी उत्तर दिले असेलही. (असे उल्लेख पुस्तकात दोन वेळा येतात.) परंतु कलेविषयी अनेक प्रश्न पुस्तकात अनुत्तरित ठेवून नाडकर्णी भलत्याच विषयात कसा रस घेतात हे येथे स्पष्ट होते. खरं तर मुलं कितीही सुंदर असली तरी तो बापाचा 'गुण' होऊ शकत नाही, हे नाडकर्णी यांना माहीत असायला हवे होते, पण ते पुस्तकाच्या प्रत्येक पानावर घसरलेले दिसतात.

हुसेनची चित्रे मोठमोठ्या किंमतीला विकली जातात असे नाडकर्णी वारंवार सांगत राहतात. हे चित्र पाच लाखाला अमुकने विकत घेतले, तर ते चित्र दहा लाखाला तमुकने विकत घेतले, असे उल्लेख अगदी सहज येतात.

'मुळात हुसेनविषयी एक साधारण आकाराचं पुस्तक लिहायचं म्हणजे प्रचंड मोठा महासागर आपल्या हाताच्या मुठीत पकडून ठेवण्यासारखं आहे!' (पृ. ९४) असं नाडकर्णी म्हणतात. म्हणूनच मोठ्या आकाराचं पुस्तक लिहायचं ठरवून, आपल्या हातात लोटीभरच पाणी आहे, हे लक्षात आल्यावर असंख्य दुय्यम दर्जाचे थेंब अधूनमधून टाकत मोठ्या आकाराचा समुद्र सिद्ध करण्याचा प्रयत्न नाडकर्णी यांनी केला आहे. या मोठ्या आकाराच्या पुस्तकाच्या ध्यासानेच 'टाटा स्टील'ने प्रकाशित केलेल्या हुसेनवरच्या 'पाच किलो वजनाच्या' पुस्तकाचा उल्लेख अनेक वेळा या पुस्तकात येतो. टाटा स्टीलने पाच किलो वजनाचं पुस्तक प्रकाशित केलं असेल, तर हुसेनवरचं आपलं निदान एक किलो वजनाचं पुस्तक तरी प्रकाशित व्हावे, असे नाडकर्णी यांना मनोमन वाटले असावे; आणि हुसेनबद्दलची माहिती गोळा करून तीत आपलं पन्नास टक्के आत्मचरित्र ओतूनही पुस्तक जेमतेम अर्धा किलो भरले म्हणून नाडकर्णी यांना अजूनही वाईट वाटत असावे.

१८ व्या प्रकरणाची सुरुवात चांगली आहे. नाडकर्णी यांची गाडी रूळावर आली असे वाटू लागते. शिव कपूर हुसेनबद्दल काय म्हणतात याची अवतरणे देत नाडकर्णी काही चित्रांचा स्थूल आढावा घेऊ लागतात. 'दुसरा अंक' या चित्रालगतची हुसेन यांची कविताही ते उद्धृत करतात. मात्र, कविता संपल्यावरोबर वाचकाला पुन्हा जोराची ठेच लागते, ती या वाक्याने, ' ही कविता मी इथं देत आहे याचं कारण हुसेन किती सुंदर इंग्रजी कविता लिहितो हे तुम्हाला दाखवावं.' (पृ. १०४) हा नुसता शहाजोगपणाच नाही, शहाणपणाही झाला. जणू नाडकर्णी यांनी वरील वाक्य लिहिले नसते, तर वाचकाला ही कविता चांगली की वाईट हे ठरवताच आले नसते. नाडकर्णी पुस्तकभर हुसेन आणि वाचक यांच्यात दलाली करताना दिसतात. वाचकाला आपलं बोट ते सोडवू देत नाहीत.

चौतिसाव्या प्रकरणातील 'शतरंज के खिलाडी' च्या होर्डिंगवर भाष्य करताना केवळ 'या युद्धातलं घोडदळ आणि पायदळ या मोठ्या आकाराच्या प्याद्यांच्या रूपानं हुसेननं आपल्यापुढे पेश केलेलं आहे.' एवढेच स्पष्टीकरण करून हुसेनला ते प्रशस्तीपत्र देतात, 'किती डोकेबाज आहे आपला हुसेन!' (पृ. १९८) या

उद्गाराने! नाडकर्णी यांच्या या उद्गारामुळे वाचकाच्या मनात साहजिकच 'चित्रकाराला डोके नसते की काय?' असा प्रश्न उद्भवतो.

या पुस्तकातील बरी गोष्ट म्हणजे हुसेनविषयीच्या काही पुस्तकांचा आणि त्या त्या पुस्तकाच्या अनुषंगाने येणाऱ्या हुसेनच्या काही चित्रांचा उल्लेख. चित्रांचा नाडकर्णी फक्त उल्लेखच करतात. त्यांचा आस्वाद वाचकाला घेऊ देत नाहीत. पुस्तकातली सर्वांत चांगली गोष्ट म्हणजे हुसेनच्या २३ चित्रांच्या प्लेट्स बघायला मिळतात ही. (प्लेट्स २४ असल्या तरी त्यात एक हुसेनचे छायाचित्र आहे.)

हिंदुजा फाऊंडेशनने प्रकाशित केलेले 'आर्ट्स ऑफ इंडिया', अँथनी वरट्रॅम यांचे 'अ सेंच्युरी ऑफ ब्रिटिश पेंटिंग', 'एम्.एफ्. हुसेन – द मॉडर्न आर्टिस्ट अँड ट्रॅडिशन' हा इब्राहिम अल्काझी यांचा प्रबंध, स्वतः हुसेन यांचे 'स्टोरी ऑफ अ ब्रश', हुसेन यांच्यावरचे 'टाटा स्टील' ने प्रकाशित केलेले 'पाच किलो वजनाचे' पुस्तक (या पुस्तकाचा उल्लेख नाडकर्णी यांनी 'पाच किलो वजनाचे' असाच केला आहे!), आयाझ एस्. पीरभॉय यांचे 'पेंटिंग्ज ऑफ हुसेन', हुसेनसह ब्रिटिश लेखक डेव्हिड वार्क आणि ज्योतसिंग या तिघांचे संयुक्त पुस्तक 'ट्रँगल्स', आणि याशिवाय शिव एस्. कपूर यांच्या अनेक अवतरणांचा उल्लेख नाडकर्णी या पुस्तकात करतात, पण ते कुठल्या पुस्तकातून त्याचा उल्लेख ते करीत नाहीत. प्रस्तुत पुस्तकाचा असा संकरित प्रपंच करण्यापेक्षा वरीलपैकी एखाद्या पुस्तकाचा मराठी अनुवाद नाडकर्णी करू शकले असते तर!

या पुस्तकात विखुरलेल्या इतर ग्रंथांच्या उल्लेखांची यादी केली, तर हुसेनविषयीच्या संदर्भग्रंथांची सूची आपल्याला करता येईल, यावरच हे पुस्तक वाचण्याचे समाधान मानून घ्यावे. उपरनिर्दिष्ट पुस्तकांचा अतिशय स्थूल आणि ढोबळ आढावा नाडकर्णी या पुस्तकात घेतात. (आणि पुस्तकाच्या शेवटी संदर्भग्रंथांची यादीही देत नाहीत.)

चित्रावर आस्वादात्मक टिपणे देण्याऐवजी ते चित्र कसे दिसते याचे फक्त हुबेहूब वर्णन करून नाडकर्णी थांबतात. उदाहरणार्थ, 'पेंटिग्ज ऑफ हुसेन' या पुस्तकातील 'बॅलन्स' नावाच्या रेखाचित्रावर त्यांचे भाष्य असे आहे:

'याचा विषय अजब आहे! एका स्त्रीनं हातात एक काठी धरलेली आहे, अन् त्या काठीच्या टोकाला एका चौकटीत तिचं नागडं मूल आहे! जो 'बॅलन्स' मुळात आहे तोच हुसेननं आपल्या रेखाचित्रात साधलेला आहे. मी स्वतः या साध्या चित्राला हुसेनचे एक श्रेष्ठ चित्र समजतो.' (पृ. १२२)

नाडकर्णी समजतात म्हणून वाचकानेही हुसेनचे सर्वांत श्रेष्ठ चित्र 'बॅलन्स' समजावे, अशी अपेक्षा नाडकर्णी करताना दिसतात.

हुसेन सध्या आत्मचरित्र लिहीत असल्याचेही नाडकर्णी सांगतात. ही एक आनंदाची बातमी.

पुस्तकांच्या संदर्भसूचीप्रमाणेच काही चित्रपटांची नावे या पुस्तकात आढळतात. हुसेनने 'थ्रू द आइज ऑफ अ पेंटर' नावाचा एक लघुपट काढला होता, आणि त्याला आंतरराष्ट्रीय चित्रपट महोत्सवात 'सिल्व्हर बेअर' हे सर्वोच्च पारितोषिक मिळालं होतं, ही एक वेगळी माहिती या पुस्तकात मिळते.

हुसेन स्वतः 'अ वुमन' या चित्रपटात स्मिता पाटीलसह काम करणार होता, पण स्मिता पाटीलच्या निधनाने ते राहिलं. नंतर हा चित्रपट वेगळ्या अभिनेत्यांसह प्रदर्शित झाला. हुसेनवर त्याचा मुलगा 'गाव की ओर' नावाचा चित्रपट तयार करतो आहे, ही माहितीही या पुस्तकात मिळते.

हुसेनच्या चीन, यूरोप, ब्राझील, अरब राष्ट्रे आदी वाऱ्यांचा उल्लेख इतरत्र करून हुसेनच्या चित्रांचे कोणते प्रदर्शन कधी आणि कोठे भरले याचा कॅटलॉगही या पुस्तकात (पृ. १११-११२) दिला आहे. हुसेनच्या अभ्यासकांना ही यादी संदर्भ म्हणून महत्त्वाची ठरेल.

दोन वर्षांपूर्वी मुंबईला वेगळ्याच कारणांनी गाजलेल्या 'श्वेतांबरी' या हुसेनच्या प्रदर्शनावर या पुस्तकात वेगळी माहिती मिळेल, अशी अपेक्षा होती. पण आपल्याला जे माहीत आहे तेच वर्तमानपत्री वर्णन नाडकर्णी उदधृत करून आपली प्रतिक्रिया व्यक्त करतात,

'श्वेतांबरीने मला फार मोठा धक्का दिला.' आणि या धक्क्यामुळे ते हुसेनची भेट घेण्याचे ठरवतात. भेट झाल्यावर नाडकर्णी हुसेनला 'श्वेतांबरी' विषयी छेडतील आणि मग काहीतरी वेगळी माहिती मिळेल, अशी अपेक्षा आपण करू लागतो. मात्र, हुसेनची भेट झाल्यावर नाडकर्णी त्याच्याकडे बियर मागतात.

'रेस्टोरांमधे... (हुसेनबरोबर) कामना प्रसाद नावाची दिल्लीची एक तरुणी होती. उभट चेहऱ्याची अन् चवळीच्या शेंगेच्या बांध्याची अशी ही कामना प्रसाद म्हणे हुसेनच्या मैत्रिणींपैकी एक!

'तू चहा घेणार की कॉफी?' हुसेननं मला विचारलं.

'तुझ्या या श्वेतांबरी प्रदर्शनानं मला इतका हादरा दिलाय् की, तू माझ्यासाठी बियरच मागव!' मी म्हणालो. हुसेननं माझ्यासाठी बियर मागवली. असे तो नेहमीच दिलदारपणे माझे लाड पुरवीत आलेला आहे!' (पृ. १५६)

आणि नाडकर्णी बियरमधे विरघळून श्वेतांबरीला विसरून गेले.

तीच गोष्ट आणीबाणीतील हुसेनच्या भूमिकेची. आपल्याला या संदर्भात जेवढी माहिती असते तेवढाच आढावा नाडकर्णी आणीबाणीच्या संदर्भात घेतात. 'याचा फायदा म्हणजे त्याच्या चित्रांच्या किंमती कसकशा वाढू लागल्या' हे आडवळणाने नाडकर्णी सूचित करीत असले तरी, सहज लक्षात येते. 'परंतु स्वार्थापोटी म्हणा, किंवा खरोखरी विशिष्ट राजकीय निष्ठेच्या पोटी, एकदा जी आणीबाणीची आणि इंदिराजींची बाजू घेतली ती तो (हुसेन) सुखासुखी सोडणार नव्हता!' (पृ. १७५) – हे वाक्यही बरंच काही सांगून जातं.

कोणत्याही पुस्तकाची उपयुक्तता आधी सांगून मग त्याचे 'न्यून' दाखवावे अशी पुस्तक-समीक्षेची रूढ पद्धत आहे, पण या परीक्षणासंदर्भात आधी दोषदर्शन आणि नंतर उपयुक्तता असे लिखाण झाले आहे, याचे कारण या पुस्तकातले 'न्यून'च आधी दिसते, हे आहे.

हे पुस्तक वाचताना नाडकर्णी क्रिकेट कॉमेंटेटर सारखे हुसेनवर बोलत आहेत आणि आपण ऐकत आहोत, असा भास होत राहतो. प्राथमिक शाळेच्या शिक्षकाने मुलांना एखादा विषय समजावून सांगावा, अशा धाटणीची नाडकर्णी यांची या पुस्तकाची शैली आहे.

'आतल्या दिवाणखान्यात तर हुसेननं आणखीनच मजा केली' (पृ. २)

'अल्लाच्या कृपेनं तसं काही झालं नाही. (पृ. ३)

भले शाब्बास! (पृ. ६)

असं म्हणतात की (पृ. १०)

माझा स्वतःचा असा समज आहे की (पृ. १२)

गंमत अशी की (पृ. १२)

कल्पना करा की (पृ. १७)

मला असं म्हणायचं आहे की (पृ. ३६)

त्याचं असं झालं की (पृ. ३९)

ही किती गमतीची गोष्ट आहे नाही! (पृ. ९४)

किती डोकेबाज आहे आपला हुसेन! (पृ. १९८)

भीमसेन आणि हुसेन या दोघांच्याही नावात 'सेन' आहे ही एक योगायोगाची गोष्ट (पृ. १८८)

अशा प्रकारची विधानं पानापानांवर विखुरलेली आहेत.

हुसेनवरच्या प्रेमामुळे एकशेपन्नास रुपये खर्च करून हे पुस्तक विकत घेऊन वाचणारा वाचक ते वाचून झाल्यावर पस्तावल्याशिवाय राहणार नाही.

'अनवाणी'
लेखक – ज्ञानेश्वर नाडकर्णी
मॅजेस्टिक प्रकाशन, मुंबई – ४
पृष्ठ संख्या – २१५
किंमत – १५० रुपये.

अनुक्रमणिका

अनुक्रमणिका

*हार्दिक शुभेच्छा !*

# विराट पेपर प्रॉडक्ट्स प्रा० लि०

४९ गंगापुरी, वाई ४१२ ८०३
जिल्हा सातारा (महाराष्ट्र)
☎ ७०५१२

हे मासिक श्री.ग. दीक्षित यांनी मुद्रा, ३८३ नारायण पेठ, पुणे ४११ ०३० येथे छापून मे.पुं. रेगे यांनी प्राज्ञपाठशाळा मंडळ, वाई यांच्याकरिता तेथेच प्रसिद्ध केले.